

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Dominika Pichler

**Autor a autorství ve fotografii v první
polovině 20. století v českých zemích**

**Author and authorship in photography in
the first half of the 20th century in the
Czech lands**

Praha 2017

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala vedoucímu mé diplomové práce Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc. za jeho rady a čas, který mi věnoval. Dále bych chtěla poděkovat PhDr. Ree Michalové Ph.D., za konzultaci a zodpovězení otázek, na které jsem při práci narazila. Mé poděkování patří též manželovi, rodině a blízkým přátelům za podporu během studia.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 4. 8. 2017

.....
Dominika Pichler

Klíčová slova:

autor, autorství, fotografie, tvůrce, piktorialismus, avantgarda, moderní fotografie, české země, Drahomír Josef Růžička, František Drtikol, Josef Sudek, Jaromír Funke, Eugen Wiškovský, Jindřich Štyrský

Key words:

author, authorship, photography, creator, pictorialism, avant-garde, modern photography, Drahomír Josef Růžička, František Drtikol, Josef Sudek, Jaromír Funke, Eugen Wiškovský, Jindřich Štyrský

Abstrakt :

Tato diplomová práce pojednává o autorovi a autorství ve fotografii 1. poloviny 20. století v českých zemích, s reflektováním mezinárodních vlivů, které jsou z hlediska vývoje fotografie na našem území neopomenutelné. Zmíněné časové období se stalo plodnou a rozmanitou etapou pro rozvoj „umělecké“ fotografie a s tím spojeného zájmu o osobnost autora. Práce začíná velmi stručným zhodnocením proměnlivé role autora ve fotografii od počátku jejího vynálezu, dále plynule přechází k piktorialismu a přes počátky moderní fotografie se dostává k avantgardě. V každé vývojové etapě fotografie práce nachází výrazné osobnosti i specifickou problematiku týkající se autorského tématu a tím rovněž poukazuje na sílu jedince, který dokáže ovlivnit celé generační hnutí. Skrze vývoj jednotlivých autorů (Drahomír Josef Růžička, František Drtikol, Josef Sudek, Jaromír Funke, Eugen Wiškovský, Jindřich Štyrský), se zároveň snaží prokázat, že každé stylové období v historii fotografie má svůj specifický význam pro její další vývoj; přestože je tento význam jednotlivými autory často zpětně popírán. Práce se také snaží nastínit rozdíl mezi inspirací a plagiátorstvím. Práce si neklade za cíl postihnout celé dílo jednotlivých autorů, ale má vypichovat jejich autorsky výrazná období v kontextu s jejich životním rozpoložením. V závěru je shrnut přínos vybraných autorů v globálním měřítku a rovněž jsou zde aplikovány některé teoretické úvahy na téma autorského pohledu.

Abstract:

The diploma thesis deals with the concepts of author and authorship in the photography of the Czech lands in the first half of the 20th century, taking into account the international influence, essential from the perspective of the development of photography in this region. This given era became a fruitful and manifold stage of development of the „fine art“ photography and of the interest in the photographer himself. The thesis starts by giving a brief evaluation of the changing role of a photographer as an author since the very invention of photography. It then focuses on pictorialism and via the beginnings of modern photography moves on to discuss the avant-garde. In each particular development period the thesis finds outstanding authors as well as specific issues related to the subject matter of authorship, and by means of that also points out the power of an individual who is able to influence an entire generational movement. By unfolding individual development of particular authors (Drahomír Josef Růžička, František Drtikol, Josef Sudek, Jaromír Funke, Eugen Wiškovský, Jindřich Štyrský) the thesis aims to prove that every single style period in the history of photography bears specific significance for the next period; although this influence is often denied by the authors themselves in retrospect. The work also addresses the difference between inspiration and plagiarism. The thesis does not aim to comprise entire works of given authors but to highlight their distinctive periods as authors in context with their life periods characterized by specific frame of mind. Lastly, the thesis summarises assets of selected authors on a global scale and also brings a theoretical debate over a viewpoint of an author.

Obsah:

Úvod.....	6.
1. Stručné zhodnocení proměnné role autora fotografie na počátku její historie.....	10
2. Piktorialismus a jeho důležitá role v ocenění přínosu autora fotografie.....	14
3. Kradnými krůčky k moderní fotografii.....	18
4. Meziválečná avantgarda.....	19
4.1 Počátky avantgardních hnutí a jejich přístup k technické reprodukovatelnosti snímku.....	19
4.2 Autorství - inspirace, apropiace, plagiátorství.....	22
5. Autoři.....	25
5.1 Drahomír Josef Růžička zaoceánský posel „čisté“ fotografie.....	25
5.2 František Drtikol kruh životní jako symbol.....	29
5.3 Fotografie Josefa Sudka, jako okno do jeho duše.....	37
5.4 Neúnavná mysl Jaromíra Funkeho.....	45
5.5 Jak se stává nová věčnost v díle Eugena Wiškovského novou věčností...53	
5.6 Jindřich Štyrský - surrealismus - vize a autocenzura.....	63
 Závěr.....	 72
Seznam literatury a pramenů.....	75
Obrazová příloha	

Úvod

K zaměření se na téma autorství ve fotografii ve své diplomové práci jsem byla inspirována již při bakalářském studiu ikonografickým seminářem s podtitulem *Signatura: Její podoby, funkce a význam od antiky po dnešek* pod vedením profesora Lubomíra Konečného, kde mne začalo zajímat téma užívání signatur ve fotografii v 19. století, které mě nakonec zavedlo k autorství ve fotografii. Rovněž dlouholeté osobní zkušenosti s médiem fotografie hrála roli v zájmu o toto téma.

Na úvod je důležité uvést, že postavení autora fotografie, na které se tato práce zaměřuje, je spjata s fotografií výtvarnou (uměleckou), jejíž primární funkce tedy nespočívá v úloze dokumentu nebo reportáže.¹ Rozsah diplomové práce je časově ohraničen na první polovinu 20. století, protože pro toto období je typický vyšší důraz na výtvarnou stránku a tvorbu jednotlivých autorů, zatímco v prvních desetiletích po vynálezu fotografie byl důraz kladen spíše na vlastní technický vývoj média, odehrávající na pozadí dobových estetických norem, společenských událostí a vědeckých objevů, ke kterým fotografie značnou měrou přispěla.² První polovina 20. století je také zlomovým obdobím, kdy se fotografie stává nedílnou součástí moderního umění i moderní společnosti, jako takové. Práce je rovněž ohraničení místně na české země, ovšem s reflektováním mezinárodních vlivů, které jsou z hlediska vývoje fotografie neoddělitelné.

Z důvodu přehlednosti je práce řazena do dvou částí. V první části jsou kapitoly věnované problematice a přínosu jednotlivých etap v chronologickém pořadí, kde je pro lepší návaznost velmi stručně zhodnocena proměnlivá role autora ve fotografii od počátku vynálezu, dále plynule přechází do piktorialismu a přes počátky moderní fotografie se dostává k avantgardě. Druhá část je věnovaná jednotlivým autorům z již vytyčených období (Drahomír Josef Růžička, František Drtikol, Josef Sudek, Jaromír Funke, Eugen Wiškovský, Jindřich Štyrský). Každého z vybraných autorů můžeme zařadit jako vůdčí osobnost pro více vývojových etap, proto autoři

¹ Je samozřejmostí, že „umělecké“ fotografie později získaly i sekundární dokumentární

² Rozdíly ve vnímání fotografie společností lze sledovat při srovnávání českých výstav ke stoletému a stopadesátiletému výročí vzniku fotografie. Zatímco první výstava podávala přehled o rozmanitých technických stránkách fotografie (Zdeněk WIRTH (ed.): *Sto let české fotografie*. Praha 1939), druhá výstava se soustředila na uměleckou fotografickou tvorbu. (Daniela MRÁZKOVÁ (ed.): *Co je fotografie? 150 let fotografie*. Praha 1989)

nejdou přiřazeni ke konkrétním kapitolám první části práce. Výběr jednotlivých autorů vychází z dlouhodobého zájmu o českou fotografii, kde se v odborné literatuře dá vysledovat potenciál autorského vlivu. Vybráni jsou některé vůdčí osobnosti z jejichž práce bylo zřejmé ovlivnění celých generací, a rovněž ty, jež po sobě zanechaly dostatek relevantního materiálu, který bych mohla využít pro komplexní interpretaci jejich autorského projevu. Jedním z pomocných nástrojů při interpretaci záměru autora fotografie je empatie, imaginární vcítění do role autora snímku, perspektivy, z níž fotografuje, což může být přínosné, ale i zavádějící v případě, že se necháme příliš unést. Tato problematika dezinterpretace je rovněž v práci reflektována. Práce má také ambici se vyhnout přehnanému adorování jedince na úkor jiných, ke kterému často dochází v pracích zaměřených na jednotlivce. Jedna z metod, která je také využita pro dokonalejší zdokumentování problematiky, je komparace mezi jednotlivými autory, která dovoluje poukázat na jedinečné prvky projevu zvolených osobností. Pro pochopení jednotlivého autora bylo tedy nutné položit si a následně zodpovědět otázky na témata sociálního postavení, motivace, inspirace, záměru, adresování snímku, předání informace, perspektivy pohledu a zkušenosti autora.

Cílem práce má být nalezení a rozebrání specifických prvků individuálního autorského projevu, jakási dokumentace cesty, kterou se autor ubíral, aby po sobě zanechal univerzálně platné a zároveň jedinečné poselství, které vytváří samotné dějiny fotografie. Rovněž má sledovat individuální motivační rovinu každého autora a s tím spojenou problematiku dezinterpretace. Práce si neklade za cíl postihnout celé dílo jednotlivých autorů, ale má vypichovat jejich autorsky výrazná období v kontextu jejich životního rozpoložení.

Jak již bylo naznačeno, zdrojem informací pro tuto práci jsou především dobová periodika s autorskými články, publikované rozhovory, vzpomínky blízkých, odborná literatura a zpracované a publikované texty pracovníků sbírek Uměleckoprůmyslového muzea, a to převážně Annou Fárovou. Bohužel z důvodu generální rekonstrukce Uměleckoprůmyslového muzea nejsou v současnosti zpřístupněny archivní materiály, který by rovněž mohly být přínosem. Správnému směřování rovněž napomohly teoretické texty Rolanda Barthesa, Susan Sontagové, Siegfrieda Kracauera, André Bazina, Waltera Benjamina, Ondřeje Přibyla, Miroslava Petříčka a dalších.

1. Stručné zhodnocení proměnné role autora fotografie na počátku její historie

Role autora fotografie se od počátku vzniku fotografického vynálezu výrazně proměňovala a jak jsem již zmínila, je důležité reflektovat vlivy, které se na ní podílely. Fotografie vznikla na průsečíku vědy a umění, a proto je třeba vše sledovat ve vzájemných souvislostech. I v tomto případě se ukázalo, že všechny velké objevy a vynálezy mají v sobě podvojnou konzistenci vědy a umění. Nicéphore Niépce byl spíše vědcem a Louis Daguerre umělcem a toto spojení intelektu s imaginací se ukázalo jako nejvýše šťastné.³ Nicméně v době objevení daguerrotypie byl její zhotovitel Louis Daguerre v prvních zprávách vždy titulován jako vynálezce nebo objevitel. Postavení vlastního tvůrce fotografie bylo přiřknuto přírodě a světlu, role člověka zde byla omezena pouze na jeho možnost usměrnit přírodní síly. Autor fotografie byl bez okolků označován za řemeslníka ve službách přírody. „*Jest to zajisté plod lidské schopnosti a příčinnivosti, že člověk přírodu vyzkoumá a ji nutí, aby k jeho libosti tvořila. Jaký slavný tedy a pochopitelně veliký musí býti Ten, jenž ho takovými dary nadal!*“⁴ Z tohoto vyplývá, že na jakýkoliv individualismus nebyl brán zřetel. Autor fotografie byl tedy pouze zručným prostředníkem mezi přírodou a fotografickým snímkem. Společnost byla omámená novým objektivním médiem, které potřebovala nutně někam zařadit, pojmenovat a určit jeho účel, protože to, co je zařaditelné, je líp pochopitelné, ale úplně zapomněla na možnost, že s fotografií nevzniká jen nový druh obrazu, ale objevuje se i nová úloha jejího autora, tvůrce fotografie.

Fotografie se začala prosazovat ve všech odvětvích lidské činnosti, a to zejména ve vědních oborech, které ji s radostí přijaly za svou. Postupem času bylo pochopeno, že hledat univerzální označení pro jejího tvůrce / autora by bylo chybným krokem a již v šedesátých letech 19. století se objevuje první systematická typologie fotografie, v níž rozlišují bratři Mayerové a Pierre Louis Pierson fotografii uměleckou, vědeckou a řemeslnou.⁵ Právě kategorie umělecké fotografie později výrazně napomohla k uznávání individuálního přínosu autora a stala se rovněž zdrojem snahy autorů se navzájem odlišovat.

³ KROUTVOR 2013, 18

⁴ Bohemia, 27.1.1939 in: WITTLICH 2012, 15

⁵ WITTLICH 2012, 38-47

Postupná masová rozšířenost fotografie a individuální umělecké ambice v mnohých vyvolávaly spíše obavy. Poměr mezi fotografií a výtvarnými obory byl, zejména zpočátku, reflektován v širokém, často citově zabarveném spektru názorů, oscilujícím od nadšeného přijetí po výslovné odmítnutí. Víme například, že Charles Baudelaire se postavil k fotografii kriticky a považuje ji za prostředek pro sebevyjádření falešných nebo nedostudovaných umělců bez nadání.⁶ „*Ti, co nemají přirozené nadání, snaží se zaujmout prostředky, jež jsou umění cizí. Stává se, avšak opět jen ve Francii, že tento zlořád zachvátí i nadané lidi, kteří pak hanobí a mrzačí svůj talent.*“⁷ Zdaleka fotografii nepovažoval za médium, které by mohlo stavět svou výpověď na projevu autorova individualismu. Na druhou stranu nahlíží do budoucnosti a naznačuje to, co je později pro osobitost ve fotografii důležité, tedy, že fotografie není identickým odrazem přírody. „*A tak absolutním uměním by byl vynález, který by nám dovolil naprosto věrně zachytit přírodu. Bůh mstitel vyslyšel přání davu. Daguerre se stal jeho Mesiášem. A tu si dav řekl: <Protože nám fotografie zaručuje naprostou přesnost (oni tomu věří, šílenci!), je fotografie uměním.> Celá společnost se splasila a od té chvíle se vzhlíží jako Narcis ve své hrubé podobě na desce.(...) Došlo k různým podivnostem. Kdosi sehnal dohromady nějaké darebáky a poběhlce, vystrojil je jako řezníky a pradleny o masopustě, nakázal těmto hrdinům, aby se po dobu nutnou k fotografování nepřestali náležitě tvářit, a pak se holedbal, že nám podal obraz tragických nebo půvabných výjevů z antických dějin.*“⁸ Vlastnost fotografie jako více či méně objektivního zobrazování mohla být pokládána jak za přednost, tak i za důkaz neschopnosti autora vyjádřit hlubší myšlenky, nálady a rozpoložení.

Postupné osvobozování autora fotografie od složitého procesu zhotovování fotografických snímků i mobilita samotného aparátu dala prostor pro uvažování o velkorysejší kompozici nebo o zachycování samotného objektu. Díky tomu již fotograf nemusel zahlcovat svoji hlavu složitým postupem a zbyl mu čas věnovat se i úvahám nad tím, jak fotografický snímek zdokonalovat v estetickém duchu a promítat do něj víc svého autorského rukopisu.

⁶ BAUDELAIRE 1968, 379-380

⁷ Charles Baudelaire: Moderní obecnost a fotografie. Dopisy řediteli časopisu *Revue française*. Salon 1859. in: BAUDELAIRE 1968, 379

⁸ ibidem

Přímý vztah mezi výtvarným uměním a fotografií se rozvíjel a prohluboval na konci druhé poloviny 19. století, a to hlavně díky postupnému zdokonalování fotografického procesu a opadnutí prvotního celospolečenského strachu, že fotografie plně nahradí malířství. Schopnosti fotografie, stejně tak i jejího autora, byly omezeny stavem fotografické techniky. Přesto to netrvalo dlouho a nové zobrazovací médium postupně vstoupilo do služeb výtvarného umění, současně mu však bylo i zdrojem inspirace a zásadních podnětů. Ateliérový portrét, který se stal základem tehdejší fotografické aktivity, se vyvíjel od kultivovaných studií závislých na malířské tradici přes poznání specifík fotografického projevu až k hromadné uniformní produkci.⁹ Autor fotografie byl tedy i umělec, který neměl primárně ambice vytvářet umělecké fotografie, ale užíval fotografický snímek jako dokument pro vlastní studijní účely. Používání fotografií jako předloh se stalo běžným a praktikovali ho umělci všech výtvarných směrů, zejména jednalo-li se o předmětné vizuální zobrazování.

Podle fotografií aranžovaných modelů vzniklo značné množství obrazů. V případě kvalitní produkce se však nejednalo o mechanické kopírování, ale o interpretaci vlastním malířským pohledem.¹⁰ V českém prostředí jsou nejznámějším příkladem fotografické studie Alfonze Muchy, vytvořené během jeho pařížského pobytu, ale i na studijních cestách po Rusku a Balkánu. Ačkoliv prvotní účel většiny snímků byl praktický a fungoval jako malířský skicák, dnes tyto fotografie představují samostatná umělecká díla s vysokou estetickou hodnotou ukazující důležitý krok ve vývoji výtvarné fotografie.¹¹

Proměny vnímání obsahové stránky fotografie, tak jak je tomu u Alfonze Muchy, dokazují vývoj její estetické funkce, která ale může být v některých případech odlišně interpretována, což pak přináší i chybné poselství o záměru autora. Proto je nutné, stejně jako v jiných historických vědách, zasadit dílo i autora do dobového kontextu a reflektovat především záměr autora fotografie. Z toho vyplývá, že za každým snímkem stojí jednotlivec, autor, který do něj vnáší vlastní vizi, která ale nemusí nutně souviset s jeho danou pozicí ve společnosti. Klíčem k celé problematice autorství je pochopení, že realita fotografie v sobě nese ireálnost prezentovanou autorem hledícím do čočky fotoaparátu. Pokud bychom měli přikročit k pojmenování

⁹ SCHEUFLER 2013,8-14

¹⁰ WITTLICH 2012, 15

¹¹ MOUCHA 2005. 5-6

funkcí autora fotografie, tak jak je známe v rámci společensky zavedených norem, tak na počátku nalezneme vědce experimentujícího s novým vynálezem, dále malíře přesedlávajícího z umění na řemeslo a posléze živnostníka, hledajícího ve fotografii zdroj zisku a obživy. Po prvních padesáti letech vývoje pak i fotografa amatéra, jemuž byl fotografický aparát záznamovým deníkem všedních kratochvílí. Po přelomu století se rodí fotograf-umělec, spatřující ve fotografování svou tvůrčí životní realizaci.¹² Fotograf-amatér a fotograf-umělec se stanou klíčovými osobnostmi prosazujícími individualitu autorského projevu, kterou se budu snažit nastínit v následujících kapitolách.

¹² SCHEUFLER 1989, 21-22

2. Piktorialismus a jeho důležitá role v ocenění přínosu autora fotografie

Ač byl piktorialismus mnohokrát označován jako slepé kopírování výtvarných vzorů, byl ve své době progresivní etapou, která zodpovídá za nasměrování pozornosti k autorovi snímku a tím připravuje podmínky pro následující období. Právě záměrné přiblížení se výtvarnému umění mělo zaručit uznání fotografie jako rovnocenného uměleckého prostředku a z toho logicky vyplývalo i povýšení autora fotografie na umělce. Autor fotografie se tím měl vymanit s podružné role řemeslníka a pozornost měla být směřována k jeho osobnosti, která ovlivňuje výsledek fotografie. Piktorialismus se svým počínáním snažil, aby společnost dospěla k závěru, že snímek nedělá samotný fotoaparát, ale fotograf, který promítá do snímku stejné aspekty vlastního specifického pojetí a projevu jako autor jiných výtvarných disciplín.

Piktorialismus je tedy reakcí tvůrců fotografie na krizi umělecké fotografie, ke které dochází, ne náhodou, ve chvíli, kdy fotografický průmysl zažívá největší rozmach. Masovost náhle zpochybňuje podstatu umělecké fotografie. Vynález filmu, průmyslová výroba fotografických papírů,¹³ to obojí svědčí o obrovském technickém pokroku a zjednodušení fotografického procesu, který ale o to víc podporuje tezi ve společnosti, tezi o výslovně dokumentární hodnotě fotografického snímku a degraduje pojem umělecká fotografie a rovněž přínos jejího autora. Momentní fotografování se stalo dostupnou záležitostí: „*Vy stisknete tlačítko, my zařídíme zbytek.*“¹⁴. Fotografové reagovali na tento vývoj tím, že razili heslo umělecké fotografie a podobně jako malíři před nimi stavěli proti mechanické imitaci pojem uměleckého výrazu.¹⁵

Autor piktorialista se rozhodne od této nové masy odlišovat, mechanicky popisovat svět ho již nebaví, proto nové zjednodušení odmítá a naopak vyhledává technickou obtížnost a tím staví na odív jedinečnost svého projevu.¹⁶ Svou roli sehrálo i lpění na tom vytvářet umělecké dílo vlastníma rukama, a tak ve jménu rukodělné tradice propadla nemalá část ambiciózních fotografů kouzlu tvorby

¹³ SCHEUFLER 1993, 16

¹⁴ „*You push the button, we do the rest.*“ (1888) In: SZTOMPKA 2007, 27

¹⁵ SCHEUFLER 2000, 25

¹⁶ TRNKOVÁ 2008, 11-14

ušlechtilých tisků, aby tím rovněž popřela svou nekonečnou reprodukovatelnost.¹⁷ Fotografii byla totiž vyčítána její nekonečná reprodukovatelnost, pročež fotografové za tímto účelem propagovali používání takzvaných tvárných procesů, jako je uhotisk, gumotisk, olejotisk nebo bromolej, které umožňovaly manuálně zasahovat do fotografického procesu tak, aby se mohli přiblížit respektovaným výtvarným směrům, jako byly impresionismus a symbolismus.¹⁸

Negativ se stal jen základním materiálem pro další dotvoření, každý výsledný pozitiv byl do jisté míry originálem. Manuálními zásahy při zpracování pozitivního snímku bylo z pravidla možno snímek individuálně ovlivnit, včetně tonálních hodnot a barevnosti. Nesmírně tak stoupl význam autorského rukopisu, do popředí se dostaly tradiční hodnoty umělcovy osobnosti, zejména jeho originalita, jak ostatně vyzdvihuje Jaroslav Petrák, autor stěžejních publikací určených nejen pro fotografa amatéra: „Provádění gumotisku samo o sobě, nehledě ani k volbě motivu, předpokládá v první řadě umělecké nadání a estetický vkus, aby konečný dojem odpovídal iluzi autorově.“¹⁹ Fotograf se podvědomě snaží akceptovat požadavky společnosti a o to víc se snaží, aby byl u fotografických snímků zapomenut jeho mechanicko-chemický původ. Je to opět jeden z tehdejších paradoxů, kdy se časopisy a publikace plní technickými návody, které mají zajistit co nejvíce malířský vzhled fotografických snímků. Potřebujeme tedy techniku, a to proto, aby se fotografie vzala své mechanicko-technické podstaty.

Správně uchopený talent je předpokladem správné cesty k autorsky jedinečné fotografii. Dobová literatura nezapomněla několikrát zdůraznit, že všechno technické snažení nemusí být k ničemu, pokud fotograf neoplývá nadáním pro práci s kompozicí a výběrem tématu nebo nerozpozná-li vhodného okamžiku pro zmáčknutí spouště.²⁰

Již zmíněný Jaroslav Petrák aplikuje filozofické úvahy o umění na fotografii ve snaze, aby se s fotografií a jejím autorem nakládalo stejně jako s jakýmkoli jiným uměleckým oborem. Z toho vychází i následné uznání autorova vlivu na vznik umělecky hodnotného fotografického snímku, tedy popření mýtu o bezmezném

¹⁷ SCHEUFLER 2000, 37-38

¹⁸ MLČOCH/SCHEUFLER 1999,5-6

¹⁹ PETRÁK 1923, 24

²⁰ PETRÁK 1923,5

účinku přírody. „Pohlížíme-li na fotografii z uměleckého hlediska, nutno si v první řadě položit otázku, zda-li ve fotografii stává a prokazuje se určitá, osobitá nota, určitý svérázný charakter tvůrce. Právě v tomto směru vytyká se fotografii, že nelze ji posuzovati s uměleckého hlediska, jelikož prý nevychází přímo z rukou umělcových nýbrž jest potřebí jakéhosi prostřednictví světla a čočky, které jsou povahy čistě technické, vtiskuje fotografii známku méněcennosti. Možná však proti tomuto tvrzení namítati, že ne technika prováděcí, nýbrž myšlenka, tvůrčí podstata – tedy duše – jakéhokoliv uměleckého díla jest zkušebním kamenem, dle kterého se toto posuzuje. Obsah a forma projevu tvůrčí myšlenky jsou jaksi interprety, kteří mají k pozorovateli za tuto mluvit.

Není tedy umění čistou kopií přírody neb určitého děje, nýbrž spíše jakousi reprodukcí, ovládnutou charakterem, vůlí osobitého, že při této reprodukci forma a částečně i obsah umělce mají též charakterisovati, jest zřejmo. V duchaplném pojednání o Nietzscheově „Kunst erlöst“ praví dr. Wehner: <Umění jest zákon osobitosti, přenesený do reality. Jestliže v díle uměleckém žádný zákon a žádná osobitá známka nevězí, nýbrž pouhá choutka a čirý realismus, přestalo v tom okamžiku umění existovati.>“²¹

Období piktorialismu v českých zemích přináší novou vlnu amatérských hnutí, ze kterých vyrostla celá řada významných autorů, kteří tvoří protipól anonymní ateliérové produkci. Na vytváření prostředí k lepšímu prosazování uměleckých ambicí jednotlivce přispěl významně Klubu fotografů amatérů v Praze²² a s ním spojená publikační činnost i výstavní činnost, která umožnila zviditelnění jednotlivých tvůrců. Právě výstavní činnost byla významným počinem, kde docházelo k předávání inspiračních zdrojů mezi tvůrci a rovněž byl vytvořen prostor pro vznik kultu osobnosti autora, který měl své následovatele. Příkladem je Drahomír Josef Růžička, jehož odkaz rozeberu v dalších kapitolách.

Amatéři mnohdy, díky spolupráci s fotokluby z jiných zemí, začali předbíhat profesionály kvalitou svých fotografií. V roce 1911 na výstavě Klubu fotografů amatérů v Praze došlo k prvnímu sjednocení snah profesionálů a amatérů společnou prezentací tvorby. Charakteristická je také profesionalizace původních amatérů, jako

²¹ PETRÁK 1910, 5-6

²² MLČOCH/SCHEUFLER 1999, 5

byl například V. J. Bufka. Vzhledem k ohlasu portrétů z ateliérů Drtikola a Bufky došlo i k určitému celospolečenskému posunu v chápání fotografie jako umělecké tvorby a patrné diferenciaci mezi uměleckým fotografickým portrétem k reprezentaci a mezi portrétem k identifikačním účelům. K zájmu veřejnosti o uměleckou fotografii přispěla nepochybně i výstava uspořádaná při příležitosti 75. výročí vynálezu fotografie v Rudolfinu na přelomu let 1914 a 1915, která byla vlastně prvním mezinárodním fotografickým salónek v Čechách, neboť představila i známé autory ze zahraničí (např. Hugo Erfurtha, Nicolu Perscheida).²³

Vývoj amatérské fotografie po první světové válce je složitější a méně přímočarý než v časech belle époque před válkou. Je zřejmé, že myšlenková a umělecká atmosféra po první světové válce stála proti předválečným piktorialistickým tendencím v protikladu, každopádně však měly piktorialistické tendence (nejen u nás) pozoruhodnou setrvačnost. Změnil se však pohled na negativ, který se měl stát nedotknutelným.

Bylo nevyhnutelné, že čím víc se piktorialní tvůrce snažil dát na odiv svou originalitu a individualitu, tím více se stávalo, že právě touto snahou se ztrácel v davu ostatních piktorialistů. Bylo nutné hledat nové východisko mezi realitou a poetikou výtvarného umění. Alfred Stieglitz prorocky napsal v roce 1913: „*Fotografové se musí přestat stydět dělat fotografie, které vypadají jako fotografie.*“²⁴ Je paradoxní i logické současně, že boj o uznání fotografie za samostatný a právoplatný druh umění byl nakonec bojem za moderní umění jako takové.

²³ MLČOCH/SCHEUFLER 1999, 5-6

²⁴ MRÁZKOVÁ 1985, 42

3. Kradnými krůčky k moderní fotografii

Umělecká fotografie dostala po první světové válce novou podobu, která vyjadřovala dynamiku, prudkost a sílu nové doby. Zatímco na počátku dvacátých let byl již v mnoha zemích boj mezi piktorialisty dobojován, v Československu se teprve roku 1921 na výstavě Čechoameričana D. J. Růžičky výrazně prosadil Stieglizovský (puristický) směr přímé fotografie, odmítající zásahy do negativu.²⁵ Po doznění formálního splývání s malířskými technikami nastoupila éra čisté, dokonale ostré fotografie bez optických i laboratorních zkreslení v ostrosti, kontrastu a tonalitě. Růžičkův piktorialismus byl ztotožňován s moderní fotografií. Nic progresivnějšího tehdy ještě v amatérské fotografii neexistovalo, „nová“ fotografie se teprve rodila.²⁶ Několik výrazných představitelů impresionistického a secesního piktorialismu se vydalo směrem k moderní fotografii, aniž by však vždy došli až k fotografické avantgardě.²⁷ Autoři se názorově rozdělují, účinek fotografie se tříští na různá stylová odvětví.

Modernismus proniká do všech oborů společnosti. Velkou touhou bylo snést umění z piedestálů a učinit z něj samozřejmou součást života. Základním předpokladem byla myšlenka, že v budoucnosti věda a technika převládnu. Modernost nové puristické fotografie byla samozřejmým vývojovým mezistupněm mezi piktorialismem a avantgardou. Právě purismus se stal často tím, co si avantgardní autoři často odnášejí ze své minulosti.²⁸ „Čistá“ fotografie je jakousi mytologií modernosti, která se pomalu stává součástí manifestu věnovanému oku fotografa, schopnému vytáhnout ze skutečnosti dokonale zvládnuté obrazy, kompozici, již dodává sílu právě přirozenost.

²⁵ DUFEK 2013, 18-19

²⁶ DUFEK 2013, 19

²⁷ např. František Drtikol nebo Josef Sudek in: BIRGUS/MLČOCH 2009, 33

²⁸ např. Jaromír Funke, kterému se budu věnovat v samostatné kapitole

4. Meziválečná avantgarda

4.1 Počátky avantgardních hnutí a jejich přístup k technické reprodukovatelnosti snímku

V první polovině 20. let, nedlouho po nástupu puristického piktorialismu, se přestala fotografie ubírat pouze jedním proudem, ale rozlétla se všemi směry. Začala být používána jako univerzální médium pro všechny druhy vizuální komunikace. Každá skupina, každý směr, našel svou funkci pro médium fotografie. O co víc se snažil piktorialismus popřít svou technickou podstatu, o to víc avantgardní fotografie vyhledává svůj technický původ, z čehož vychází i její pozitivní vztah k technické reprodukovatelnosti snímku.

V kulturní Evropě je mnoha událostmi významný rok 1920, ve Výmaru se pořádá sjezd konstruktivistů, Majerchold zakládá v Moskvě divadlo, vlna progresivního umění v Rusku. V Paříži vzniká skupina hudebníků 6, jejíž program formuje Jean Cocteau, a již rok existuje Gropiem ustavený Bauhaus.²⁹ Českého meziválečného umění nejenom absorbovalo různé zahraniční vlivy, ale také samo obohacovalo uměleckou avantgardu. V říjnu roku 1920 je založeno sdružení Devětsil, usilující o revoluční proměnu umění a společnosti, v jehož programu rezonuje účelnost i poesie.³⁰ Členové Devětsilu usilovali o propojení české avantgardy jejich nejvýraznějšími centry v Evropě. Rozhodujícím se stane rok 1922, kdy Karel Teige navštívil poprvé Paříž, aby nasál inspiraci pro revoluční sborník Život II, který se stane nekonečnou inspirací pro mnoho budoucích avantgardních fotografů. Fotografie nahrazují tradiční ilustraci a jsou propojeny s textem. Dříve než László Moholy-Nagy publikuje svoji průkopnickou stat' Nová typografie (1923), naplnil sborník Život II ideje „typofoto“ a kinematografické skladby. V žádném z předválečných českých avantgardních hnutí nehrála fotografie tak důležitou roli jako v Devětsilu po první Teigeho návštěvě Paříže.³¹

²⁹ FÁROVÁ 2016, 320

³⁰ BIRGUS/MLČOCH 2009, 45

³¹ DUFEK 2013, 26

Jak Devětsil chápal ve 20. letech fotografii, vyznívá nejlépe z textů jejího hlavního představitele Karla Teigeho, který tématu fotografie a posléze filmu věnoval velkou pozornost a je jakousi hláskou troubou nového ideálu umění. Ve své stati „Foto Kino Film“ v již zmiňovaném sborníku Život II, poprvé komplexně formuloval vztah avantgardy k tomuto médiu. Teige který odmítal naturalistickou fotografii stejně jako imitativní malířství, proklamoval jednak její čistě experimentální ráz, kdy se mu fotokomora měnila v laboratoř, ve které fotograf-básník uskutečňoval fotogramy, jednak poukazoval na nezastupitelnou úlohu mechanicky tištěné fotografie, rozšiřované prostřednictvím novinových reprodukcí.³² Zatímco první poloha byla fotografie přijímána s určitou rezervou, druhá našla bezprostřední využití na knižních obálkách a v obrazových básních, vznikajících v letech 1923-1926.³³ „*Krása fotografie je právě tak jako krása děl moderní techniky dána prostou a naprostou dokonalostí a podmíněna účelností: krása fotografie je z téhož rodu jako krása aeroplánu nebo transatlantického korábu či elektrické žárovky: je dílem stroje a zároveň prací lidských rukou, lidského mozku, a chcete-li i lidského srdce (...) fotografie není proto méně lidským uměním, že schopnosti fotografový jsou ještě násobeny a kontrolovány mechanickým bezvadně fungujícím mozkem fotoaparátu, jenž nerad se dává znásilňovat proměnlivým vkusem salonním a jenž chce krásu, estetiku a rád fotografie standardizovat.*“³⁴

Ukázkou, že avantgarda nelpěla na originálech, lze sledovat na výstavě Bazaru moderního umění na přelomu podzimu a zimy roku 1923, kde byly ke shlédnutí pravděpodobně převzaté fotografie filmů, ohňostrojí, cirkusu a hlavně mechanicky a fotogenicky krásných fotografií Mana Raye. Mnohé jejich motivy se rovněž v podobě obrazových básní objevily v letech 1924-1926 na obálkách.³⁵ Pro autory obrazových básní, stejně tak jako pro hlavní představitele avantgardy nebyl důležitý její vlastní originál, naopak celé fungování nové formy umění bylo postaveno na její snadné technické reprodukovatelnosti a tedy snadné dostupnosti. Na začátku 30. let se utilitární vztah k fotografii ještě prohlubuje. Teige ve studii s názvem „*Úkoly moderní fotografie*“ z roku 1931 upozorňuje na nedostatečné reflektování zahraničních vlivů a svým radikálním humanismem požaduje, aby ve fotografii byla především

³² TEIGE

³³ MICHALOVÁ 2016, 302-303

³⁴ TEIGE 1922, 156-157

³⁵ SRP 1999, 56-57

zohledňována utilitární funkce, která má sloužit společnosti, nikoliv elitám. Dle slov Teigeho žádná fotografie, ani ta nejmodernější a nejdokonalejší nesmí býti nazývána uměním, neboť by se tím vystavila nebezpečnému „*moru estétství a akademismu*.“³⁶

Toto období se nesou v duchu vědomého vytváření skupin a hnutí. Některým jde spíše o myšlenku, než o autora, ale ani ti se neubrání promítnutí své osobnosti do díla. Českou fotografii, jako to bylo již i v minulosti, výrazně ovlivňovalo dění za hranicemi. Fotografie je charakteristickým znakem moderního umění prostupující všemi obory: obrozuje knižní ilustraci, typografii knih a časopisů, scénografii, reklamu, průmyslové návrhářství. Cestou avantgardního experimentu se vydal pražský a brněnský Devětsil i jihočeská skupina Fotolinie, nebo Brněnská Fotoskupina pěti (F5). Fotografie se stává klíčovou součástí avantgardní koncepce moderního umění. Je jedinečným prostředkem v rukou dadaistů, kteří naplňovali umění smyslem pro absurditu a tragikomiku světa. Je spolutvůrkyní funkcionalismu, nové myšlenkové orientace, spojující pojem krásy a účelovosti. Je ideálním nástrojem k vyvolání mučivého pocitu propojujícího vnější a vnitřní reality, s nímž bojují surrealisté. A konečně je hlasatelkou sociálních křivd i nových ideálů, je mocným komunikačním prostředkem, manipulátorem veřejného mínění. Ty tam jsou rozmyté tóny a šerosvit snímků piktorialistů, jejich tradiční symbolika, tematická i výrazová malebnost. Ke slovu se přihlásí přirozenost, věčnost, skutečnost každodenního života.³⁷ V dalších podkapitolách budou rozebrány inspirační zdroje vybraných autorů a jejich proměnné motivace u jednotlivých hnutí.

³⁶ TEIGE 1931, 51-61

³⁷ MRÁZKOVÁ 1989, 115

4.2 Autorství - inspirace, apropriace, plagiátorství

„Kolik autorů, tolik přístupů...“ Individuální přínos autora začíná být více o přístupu a předání autorské informace, která probíhá přes myšlenku a uchopení tvůrčí vize. Přístup je signaturou jedince, otiskem jeho osobnosti, ve kterém ho můžeme identifikovat. Za příklad uvedu Mana Raye, který mění pohled na vžité vidění obrazové kompozice pomocí fotogramu, který se rozšířil po celém světě a ovlivnil nespočet umělců, přestože systém fotogramů byl starý jako fotografie sama.

Téma fotogramů v avantgardě je asociována se jménem Mana Raye, i když víme, že s technikou fotogramů začal experimentovat o dva roky dříve (1918) Christian Schad, malíř z okruhu curyšských dadaistů, pod názvem schadogramy.³⁸ Důvod je jednoznačný, zatímco Schad pouze kladl na fotosenzibilní papír kousky novin, provázky, stužky a jiné předměty odhozené městskou civilizací, Man Ray posunul techniku fotogramu o pohyblivý zdroj a grafickou strukturu promítanou na papír během expozice. Podobného dosahoval též tak, že před expozicí s umístěnými předměty nechal proběhnout expozici se sklem, na němž byl namalován abstraktní vzor. Stejně tak použil vícečetnou expozici pokaždé s jinými předměty nebo předměty ve změněné poloze. Není sice jisté, zda Tristan Tzara mluvil s Manem Rayem, nebo Moholy-Nagyem, který rovněž podlehl kouzlu fotogramů, o Schadově nápadu, ale v každém případě byl Tzara přítomen, když Man Ray v roce 1921 v Paříži začal s jejich vytvářením a prohlásil o nich, že skvěle vyjadřují duch dada.³⁹ Man Ray si rovněž techniku autorsky přivlastňuje vlastním pojmenováním, rayogram. A rázem se fotogram stal heslem nové fotografie. Man Rayův přístup / pohled je formou jeho projevu autorství. Inspiruje svým přístupem / autorstvím stejně, jako to bylo v minulosti v umění výtvarném s tím rozdílem, že ve fotografii se trend šíří lépe díky snadné reprodukovatelnosti. Jedná o módní vlnu určitého estetického autorského vkusu, která se dle individuálního cítění každého zvlášť proměňuje dále v čase. Z hlediska volného předávání inspiračních zdrojů napříč avantgardními skupinami a kladného vztahu avantgardy k reprodukcí technickým, by se mohlo zdát, že pro toto období není vhodné definovat podmínky pro doslovné přebírání inspiračních zdrojů

³⁸ PŘIBYL 2014, 56

³⁹ PŘIBYL 2014, 56

(plagiátorství). Nicméně se i zde objevují momenty, které jsou považovány za problematické. Ty budou dále demonstrovány jednoduchým příkladem, aby bylo dosaženo vytyčení základního rozdílu mezi inspirací, apropriací a plagiátorstvím.

Tuto problematiku lze vhodně zhodnotit metodou Ondřeje Příbyla,⁴⁰ který myšlenku originality a plagiátorství rozvádí v kapitole *Umění, falzum a fotografie* ve své knize *Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu*. Mimo jiné v ní rozebírá, jakou estetickou hodnotou obohacuje autor fotografii. Udává zde příklad, kde dva fotografové krátce po sobě vyfotografují ze stejného místa a za stejných podmínek (osvětlení, fotoaparát, technický materiál) stejný předmět. Na otázku zda na svět vzejdou dvě fotografie stejné umělecké hodnoty si odpovídá: „*Zdá se, že ano.*“ Dále ale doplňuje fakt, který nelze opomenout a to je autorův záměr: „*Je tu však ještě jedna zásadně důležitá věc, která podle mého názoru může ony v jednom momentu stejné obrazy rozlišit, a to je následné zacházení s nimi, jejich zasazení do kontextu, který může odhalit např. rozdílné motivace k vytvoření obrazu, a tím, resp. určit i jeho význam.*“⁴¹

V případě, že beze sporu připouštíme autorství ve fotografii, připouštíme i možné plagiátorství. Doba technické reprodukovatelnosti, velké množství tiskovin a publikací přináší mnoho inspiračních zdrojů. Jsou okamžiky, kdy se dostáváme za hranici inspirací až na pomezí plagiátorství, které je ve fotografii složitější než v malířství, a to z již zmíněného důvodu snazší proveditelnosti. Ondřej Příbyl dále uvádí, kde je citační hranice případné inspirace: „*Jiná a nikoliv nepravděpodobná situace nastane, pokud fotograf vytvoří fotografii tak, aby vypadala jako jiná, již hotová fotografie. Zaměří vhodný fotoaparát na podobné, nebo dokonce úplně stejné předměty, jako jsou na již hotové fotografii. Bude-li dostatečně zručný, může vytvořit fotografii jen obtížně rozeznatelnou od původní fotografie. Odhlédneme-li od možnosti, že za tímto stojí nějaký umělecký záměr, je věc jasná, bylo vytvořeno falzum, zrovna tak jako v případě, kdy by byla zreprodukována „přefocena“ přímo původní fotografie, pouze v prvním případě musíme fotografovi přiznat projevení větší*

⁴⁰ Ondřej Příbyl částečně aplikuje teze z knihy *Umění a Falzum* Tomáše Kulky, kde sice Kulka neřeší problémy s reprodukcí médií, ale Příbyl považoval za zajímavé použít jej jako stavební kámen jeho argumentační teorie.

⁴¹ PŘIBYL 2014, 102

míry zručnosti. Troufnu si tuto situaci přirovnat k výrobě falzifikátu obrazu, kdy malíř může malovat buď podle skutečné vázy se slunečnicemi a výsledek korigovat podle obrazu, který chce kopírovat, nebo pro jednoduchost maluje přímo podle něj. Mezi takovou výrobou falzifikátu v malbě nebo fotografii vidím rozdíl pouze v použité technologii “⁴²

Jako příklad by mohla být uvedena tvorba Jiřího Lehovce nebo Ladislava Emila Berky, která v některých případech svědčí o tom, že jejich snímky se občas dostaly na hranici plagiátorství.⁴³ Například fotografie s detailem klaviatury, které vystavila Aenne Bierman na Stuttgardské přehlídce *Film und Foto* pod názvem *Finale* s datací 1927/28, se až nápadně podobá, a to ne jen tematicky, ale i technikou překrýváním negativů a kompozicí, fotografii Ladislava Berky pod názvem *Klávesy* z roku 1930. Jiří Lehovec dokonce neváhal vyfotografovat sloupy pařížského Patheonu téměř stejným způsobem, jako to před ním udělala uvedená německá fotografka⁴⁴, jejíž práce byly v této době velmi často v českých zemích publikovány v různých avantgardních časopisech. Zde se tedy nejedná jen o tematiku, techniku, nebo snad inspiraci, ale snahu vytvořit, co nejblíže stejný snímek, tedy o doslovné kopírování. Nejednalo se jen o výběr stejného motivu (kláves piana), ale i manipulaci při vyvolávání, kdy byly přes sebe překryty dva negativy ve stejných diagonálách. Solitérní využití každého prvku zvlášť by nevyvolávalo podezření, ale zde, přesahuje případná běžná stylová nebo metodická apropiace do doslovného napodobování.

⁴² PŘIBYL 2014, 102

⁴³ jak uvádí BIRGUS/MLČOCH 2009, 63

⁴⁴ BIRGUS/MLČOCH 2009, 63

5. Autoři

5.1 Drahomír Josef Růžička zaoceánský posel „čisté“ fotografie

Drahomír Josef Růžička (1870 – 1960)

Píše se rok 1921 a Josef Růžička se vrací k delšímu pobytu do své rodné země. Ještě si není vědom toho, jak významný vliv bude mít jeho pobyt na českou fotografii. Fotografující lékař z české čtvrti v New Yorku působil rozruch od samého začátku svými puristickými snímky. Česká veřejnost se mohla s jeho tvorbou seznámit téhož roku na výstavě, kterou mu uspořádal Český klub fotografů amatérů ve svých klubových místnostech.⁴⁵ Přijíždí právě včas, aby vehnal čerstvý vzduch do české fotografie a pozitivně zasáhl do generačního problému české fotografie. V této době vstupují do fotografie mladí, kteří jsou dramaticky ovlivněni první světovou válkou a přinesli si jinou zkušenost a jiný pohled na svět, než ten, co převládal ve fotografických klubech. Mění se umění i poslání fotografie, nová generace se dívá jinak na svět. Chtějí více intervenovat do společnosti a to ryzí fotografií, nikoliv fotografickou nápodobou jiného umění.⁴⁶ Růžička ovlivněn stanovami skupin Fotosecese a Pictorial Photographers of America⁴⁷, kterou spoluzaložil, ukazuje novou cestu svébytné umělecké fotografie. Styk s vynikajícími americkými piktorialisty měl na umělecký vývoj Růžičky, zejména v počátcích jeho fotografické dráhy, významný vliv. V době, kdy přijíždí do Čech, už byl propagátorem puristické fotografie s úzkými vazbami na Alfreda Stieglitze a Clarence H. Whita⁴⁸. Jeho díla tehdy byla ještě zasažena zdůrazňováním světelných efektů i využíváním měkce kreslících objektivů, stále s odkazy na impresionistický piktorialismus, ale již odmítal olejotisky, uhlotisky a další tvárné procesy s uplatňováním zásad nezasahování do negativů. Jeho tvorba by se už dala zařadit do takzvaného puristického piktorialismu, a proto silně ovlivnila především mladší české fotografy upřednostňující čistou bromostříbrnou fotografii.

„Vliv Ameriky jest nejjasněji viditelný na technice. Technická Amerika cení technik fotografie, motiv dobře viděný vyjadřuje vysloveně fototechnickou metodou –

⁴⁵ JENÍČEK 1959, 10-11

⁴⁶ MRÁZKOVÁ 1985, 44-45

⁴⁷ PETERSON/ MRÁZKOVÁ 1990, 37-38

⁴⁸ HLAVÁČ 1987, 207

*bromem. (...) Jeho pozitiv je věrnou kopií negativu. A proto jeho konečný otisk svědčí o dvou bodech: o znamenitosti výcviku oka, které dlouhou prací, vůlí a citem vyspělo tak daleko, že komponuje na desce nikoliv na papíře, a o přesvědčující a veristické hodnotě hotových otisků. Neboť tam, kde není měněno, jest fotografická pravda.*⁴⁹

Tak zakončuje článek k výstavě Růžičky v ČKFA v Praze Jaromír Funke v roce 1925. V této době je jasně čitelný souboj moderních fotografií s fotografickou nápodobou umění a jejich vymezení se vůči dodatečně manipulované fotografii. A také připomíná to, co je z hlediska autorství ve fotografii tak důležité, a to je autorovo oko, vhléd umělecký vid.

Jaromír Funke na začátku stejného článku s pýchou a vlasteneckým dechem vyzdvihuje čitelné autorství Růžičkových fotografií a to v provedení i stylu. „*Mohu zde klidně uvést i kacířskou poznámku, že na těchto printech je viděti i rozpoznati autora Čecha, vychovaného v Americe. Nedá se zde oddisputovati, že Růžičkovy tisky jsou zhotoveny autorem slovanským, je zde ta měkkost a vnoření se v přírodní krásy. Ať Ameriky, Benátek nebo Prahy. A to budiž zvláště oceněno. Tyto tisky nesou pečeť ojedinělou – pečeť původnosti rasové, nezahladitelné žádnou jinou kulturou, byť i cizí kultura přinesla mnoho dobrého – avšak jen proto, aby jádro vyniklo.*“⁵⁰

Jeho přístup k fotografickému médiu je považován za revoluční a podnítil avantgardní hnutí ve fotografii v českých zemích. Články o něm a reprodukce se objevovaly v odborných časopisech po dobu téměř padesáti let. Příznačně přivedla Růžičku k fotografii věda. Byl vystudovaným doktorem a velice ho zajímala práce s rentgenovými paprsky, které ale musel zanechat kvůli následkům, které začaly mít na jeho zdraví. Rentgenové snímky vedly k poznání fotografie. V roce 1904 si zakoupil první fotoaparát, ale moc se mu nedařilo, tak všeho rychle zanechal. K fotografii se vrací až po pěti letech, kdy spatřil poutavé číslo časopisu Photo-Era. V době, kdy Růžička objevuje piktorialismus, bylo již toto hnutí ve Spojených státech i v Evropě hojně rozšířeno.⁵¹

Od začátku hlásá naprostou nedotknutelnost negativu. Růžička do své rodné vlasti několikrát přijíždí a zase odjíždí. Při první, výše zmíněné, návštěvě jsou jeho

⁴⁹ FUNKE 1925, 106

⁵⁰ FUNKE 1925, 108

⁵¹ PETERSON/MRÁZKOVÁ 1990, 33-35

snímky stále ještě výsledkem měkce kreslicích objektivů. Při dalších návštěvách je již vyznavačem ostré fotografie. „Byl jsem šťasten, jestliže jsem měl na pozadí podrobnosti okem neviditelné. Pochopitelně pak přišla vlna měkce kreslicích objektivů. I začal jsem se dívat na svět šálivýma očima. Tehdy se mi ostrá objektivová kresba zprotivila. Dal jsem anastigmatům vale. Byl jsem skálopevně přesvědčen, že záměrně zneostřený fotografický obraz je jediný možný „umělecký“ projev ve fotografii. Souhlasil jsem i s Clarencem Whitem, že zbavit se změkčujících objektivů způsobilo by v umělecké fotografii kalamitu.“⁵²

Tak tomu je na záměrně neostrém snímku *Letní den*, tam dominuje bílá skvrna slunečníku, věnčená stinnými partiemi. Uprostřed ní pak je skvrna minimální hustoty představující ženskou hlavu. Je tu uplatňována Růžičkova zásada: „*Stíny drží světla pohromadě.*“⁵³ Snímek je zřejmou nápodobou výtvarného umění.

Jiří Jeníček, autor první monografie o Růžičkovi, cituje z rozhovoru o práci s ušlechtilými tisky: „*Dělám zvětšeniny také tak, že na zvětšovací papír položím jemně zrněný průsvitný japonský papír. Tak se na výsledné zvětšenině uplatní nejen kresba, ale i zrno papíru. Obrazy mají grafický vid!*“⁵⁴ Někdy po roce 1934 Růžička poznal, že rastrování nikam nevede. Je chybou, narušuje gradaci, fotogenii. Je to vidět na obraze Chrysler Tower v New Yorku. Později zanechal i zvětšování ostrých negativů měkce kreslicími objektivy, tedy objektivy nedostatečně korigovatelnými. Již po první světové válce se začal věnovat přímé fotografii a v roce 1936, kdy byl naposledy v Praze, řekl: „*Fotografický obraz stojí a padá ostrou optickou kresbou.*“⁵⁵ Ve třicátých letech udržuje krok s mladými a pod vlivem nové věcnosti se věnuje předmětné fotografii, kterou můžeme sledovat na fotografiích jako je *Moje okno* nebo *Tři vejce*.

„*V Růžičkových obrazech je vždy navíc „něco“, co nemá optickou ani fotogenickou ražbu, co je však opticky i fotogenicky imaginativní. To „něco“ tvoří motivační a fabulační jádra, a ta jsou silovými křivkami Růžičkových obrazů. Činí z nich subjektivní obrazy objektivní skutečnosti. (...) Růžička se nesnažil pašovat do fotografických obrazů, jak Hegel říkal, „ideje krásy samé“, nepropašoval do nich ani*

⁵² JENÍČEK 1989, 16

⁵³ JENÍČEK 1989, 15

⁵⁴ JENÍČEK 1989, 16

⁵⁵ JENÍČEK 1989, 17

*„ideje věcí samých“. Z jeho fotografických obrazů nemluví kantovské „věci o sobě“, nýbrž „věci o nás“, fotograficky zhodnocené.“*⁵⁶

Historická role D. J. Růžičky v české fotografii je nerozlučně spjata s rozhodujícím procesem uvědomování si specifčnosti fotografického výrazu a to v období, kdy se znovu přehodnocuje poslání fotografie. Je to také doba, kdy se z amatérského hnutí začínají vydělovat profesionálové nového typu. *„Každé lidské dílo je marným voláním, nemá-li pokračovatelů. Růžičkovu dílu se jich dostalo. Jím se začaly dějiny českého fotografického obrazu.“*⁵⁷ V Čechách na Růžičku navazují Josef Sudek, Jaromír Funke, Jan Lausmann, Karel Plicka a další. Byli ovlivněni nejen názory, které přinesl ze zahraničí, ale i jeho stylem tvorby, autorským ztvárněním fotografie, které způsobilo zásadní obrat z dosavadního chápání fotografie jako jednoho z druhů malířské či grafické techniky. Rovněž svým přístupem povzbudili ve společnosti vědomí svébytnosti fotografického média a v něm se zračícím autorském otisku.

⁵⁶ JENÍČEK 1989, 17

⁵⁷ JENÍČEK 1989, 17

5.2 František Drtikol kruh jako životní symbol

František Drtikol (1883-1961)

„Každý čin, ať dobrý, nebo zlý, každá myšlenka, slovo, vyzáří do prostoru, opíše kruh a vrací se zpátky do bodu, odkud vyšel. Toť karma.“⁵⁸

Jako klíč k Drtikolově tvorbě jsem si zvolila symboliku kruhu nebo také kola, který se zračí v jeho jméně, ale rovněž je i jeho stálým symbolem, který prostupuje celou jeho tvorbu. „*Jmenuji se Drtikol. Drtil jsem kola, která mne svírala. Jsem fotografem. Fotografoval jsem světlem. Píši světlem. Píši do duše lidem Světlem poznání.*“⁵⁹ Kruh / kolo je mnohoznačným symbolem: jednoty, absolutna, kosmu, dokonalosti, času, nekonečnosti, mandalou, planetárním a slunečním symbolem. Je součástí každého náboženství i filozofických myšlenek. Budhismus ho pokládá za svůj hlavní symbol. V zen-budhismu reprezentují kruhy nejvyšší úroveň zasvěcení (osvícení), rovněž se objevuje na původních křesťanských náhrobcích, kde bylo kolo symbolem boha a věčnosti. Drtikol vnímal kruh od počátku velice intenzivně, aniž by snad věděl, že jeho samotná tvorba opisuje stejnou trajektorii. Začíná svůj umělecký projev v malbě a časem přibírá fotografii, kterou však vlivem okolností opět opouští, aby se mohl vrátit zpět k malbě, k sobě, a tím uzavírá kruh.

Malířské pojetí a fotografické specifiky byly v díle Františka Drtikola očividně demonstrovány po celou dobu jeho tvorby. Z dlouhodobějšího pohledu vidíme, že dochází k tematickému propojování mezi obrazy a fotografiemi a z toho důvodu je nelze oddělovat. Vnímání Drtikola, v první řadě jako fotografa, je dlouhodobý problém prezentace jeho fotografického díla separovaného od původního kontextu a násilně zařazeného do obecně přijímaného schématu, který kopíroval tehdy uznávanou modernistickou linii vývoje umění 20. století.⁶⁰ Jistě i proto, že Drtikolovo místo v historii československé fotografie je nezastupitelné a od začátku století, až do let dvacátých je jedinou osobností⁶¹ československé fotografie, která překlenuje

⁵⁸ FUNK 2001, 188

⁵⁹ František Drtikol: Osobní zápisky bez přesného data. (30. Léta) in: FÁROVÁ 2016, 350

⁶⁰ NEDOMA 1998, nepag

⁶¹ Jediným českým partnerem mu byl v té době Vladimír Jindřich Bufka, absolvent vídeňské školy, který také používal tvárných fotografických procesů. in: FÁROVÁ 2016, 328

prázdnostu mezi ateliérovou produkcí, živnostenskou fotografií a zrozením tvůrců.⁶² Velice komplikovaně se vymaňujeme ze zažitých stereotypů, které nám jsou dogmaticky předkládány, a děláme to o to více v případě, že se jedná o duchovní téma, které je současné společnosti spíše cizí. Drtikolův odkaz přezívá částečně uzavřený ve staré šabloně, přestože již v roce 1998 byla veřejnosti prezentována komplexní výstava Drtikolova díla s podtitulem *Fotograf, malíř, mystik*,⁶³ která se velmi celistvě a senzitivně chopila složitosti jeho duchovního odkazu. Ani pro mne nebude jednoduché pokusit se interpretovat Drtikolův autorský odkaz ve formě, která by byla zaměřená pouze na fotografii. Celý pohled na Drtikolovu tvorbu by měl vycházet z vývoje jeho životní filozofie, která se pak zrcadlí i v jeho autorském projevu. Pro ucelené studium Drtikolovy tvorby vycházím rovněž z výpovědí jeho duchovních žáků, kteří Drtikolův odkaz zpracovali v několika publikacích.

*„Světlo stvořilo fotografii. Světlo se dotkne věci a dovede ji dát sta různých tvarů. Oko fotografovo musí být citlivé na všechny ty odstíny, musí se k tomu vycvičit...“*⁶⁴ Rozhodujícím a celý život určujícím jsou pro Drtikola zážitky ze studií na Mnichovské škole, která své žáky vzdělávala v široké uměnovědné sféře, což jistě jeho výtvarnému naturelu vyhovovalo.⁶⁵ V rámci výuky žáci navštěvují muzea, kde studují sochy i obrazy z hlediska jejich fotogeničnosti, nebo portrétní umění Cranachovo, Rembrantovo, Van Dyckovo i Velázquezovo. Bylo to krásné období Drtikolova života, kdy byl poprvé za svou práci chválen a oceňován.⁶⁶ Secesní a symbolistní obrazové i tématické paradigma tvořilo zcela přirozený dobový rámec Drtikolových studií. Tato východiska se u něj pojila, stejně jako u mnoha jeho vrstevníků, se zájmem o tehdy velmi rozšířený okultismus, theosofii a o dobovou mimocírkevní interpretaci křesťanství, čímž se otevřel dveře k pozdějšímu zájmu o mystiku orientálního charakteru.⁶⁷

⁶² FÁROVÁ 2016, 328

⁶³ František Drtikol fotograf, malíř, mystik. Galerii Rudolfinum v Praze 12.2 - 31.5 1998 in: DOLEŽAL / FÁROVÁ / NEDOMA 1998

⁶⁴ DRTIKOL/DOLEŽAL(ed.) 2002, 61

⁶⁵ MOUCHA 2007, 31

⁶⁶ FÁROVÁ 2016, 329-331

⁶⁷ NEDOMA 1998, nepag

Dokladem o Drtikolově inteligenci a zájmu o filozofii jsou soukromé poznámky již z let 1907-1910,⁶⁸ v nichž zaznamenává vybrané myšlenky filozofů a básně.⁶⁹ V pozůstalosti jeho dcery Erviny Bokové-Drtikolové, se nachází několik knih,⁷⁰ kde můžeme sledovat Drtikolův zájem o dobovou fotografickou techniku a současné malířství.⁷¹ Oba tyto aspekty se celý život doplňují a stávají se charakteristickými na poli jeho tvorby.

Do konce první světové války Drtikolův portrétní typ zůstává stejný, ustaluje se, spojuje psychologický moment s dekorativní pózou.⁷² „*Vejde člověk, jehož jsem nikdy neviděl, mám vyhráno podaří-li se mi zahlédnout jej v oblékárně, kdy ještě měl svůj obvyklý obličej, svoje obyčejná gesta. Má-li portrét být dobrý, nesmí mi být model lhostejný: někdy je to krása linií, jindy odraz vnitřku, teplo prozařující třeba rysy tuctové nebo nehezké, nepravidelné. Jde teď o to, aby obraz vyjadřoval týž dojem, jakým na mne působil, když uvidím hotový portrét, musím mít týž pocit, jako když tu model byl a když jsem jej pozoroval – pak jsem spokojen.*“⁷³ Patřilo k dobrému tónu dát se od Drtikola portrétovat, a proti konvenčnímu a tradičnímu ateliéru Langhansovu představoval jeho ateliér progresivní a opravdu „umělecký“ způsob zachycení lidské tváře. Drtikolův ateliér byl již před první světovou válkou prostorem pro setkávání umělců, známých osobností z uměleckého světa.⁷⁴ Pak zasáhla válka, Drtikol nastupuje k týlovému vojsku do Benešova na pozici šikovatele, aby cvičil rekruty, ale ateliér funguje i za jeho nepřítomnosti.⁷⁵ V této době zažívá první velký duchovní obrat ke kterému přispívá i platonická láska k Elišce Jánské. Cvičení stovek vojáku za účelem zabíjení a nenaplněný vztah je to, co ho vede k různým filozofickým úvahám, které zaznamenává v jejich rozsáhlé korespondenci,⁷⁶ doplněné o četné kresby. Je to zvláštní období, kdy „*smrt je nablízku, ale nehrozí mu,*

⁶⁸ Období mezi provozováním Příbramského ateliéru a následným stěhováním se do Prahy

⁶⁹ FÁROVÁ 2016, 332

⁷⁰ vázaný časopis Jugend (1896-1908), příručka o olejovém kopírovacím procesu od C. Puyoa, velké monografie F. Kupky, F. Robse, Ludwiga von Hofmanna, Franze von Bayrose a praktická příručka fotografie Hanse Spörla. in: FÁROVÁ 2016, 339

⁷¹ FÁROVÁ 2016, 339

⁷² FÁROVÁ 2016, 341

⁷³ FUNK 1993, 30

⁷⁴ Místo peněžní úhrady si od nich často vybíral nějakou kresbu nebo obraz. In: FÁROVÁ 2016, 338

⁷⁵ FÁROVÁ 2016, 334

⁷⁶ František DRTIKOL/ Stanislav DOLEŽAL (ed.): *Deníky a dopisy z let 1914-1918 věnované Elišce Jánské*. Praha 2001.

*láska je na dosah, a nenaplní se.*⁷⁷ Odehrává se vnitřní souboj, který později vyústí v prohlášení zaznamenaném právě v dopise Elišce Jánské z roku 1914: „*Sám od sebe, z vlastního jakéhosi, popudu přestal jsem věřit v Boha. – A zase samotného mne napadlo, dívaje se kdysi na západ slunce, že slunce je bůh. – A počal jsem slunce milovat. Samotného mi napadlo, že je škoda, že člověk nežije anticky.*“⁷⁸ Vše co napíše do těchto deníků a dopisů, vrhá zcela jiné světlo na jeho vztahy k umění, víře a ženám. Jeho mysl směřuje k prvním formám přirozené meditace, když se uchyluje do klidu koutů své mysli, kde třídí své dosavadní životní prožitky v kontextu nepřetržité přítomnosti smrti. Jsou to myšlenky, které obsahují celý budoucí koncept jeho výtvarné tvorby.

Po první světové válce v roce 1919 se objevuje zásadní stylová změna v Drtikolově díle, kterou pravděpodobně zapříčinil sňatek s Ervínou Kupferovou, tanečnicí jež vnáší do Drtikolových snímků dynamickou pózu a taneční gesto.⁷⁹ Ervína je jeho nejčastějším modelem a inspirací k tanečním kompozicím, které prostupuje nejen expresivně symbolistní poloha, ale i slovanská mytologie. Nová inspirace vytlačila původní Drtikolovo oblíbené téma renesančního malířství, romantismus a symbolismus.⁸⁰ Nepřestával se věnovat malířství ani v dobách, které jsou u něho spojovány výhradně s fotografováním. Existuje mnoho velmi kvalitních kreseb z 10. let, celá řada vynikajících grafik z 20. let a barevných pastelů z první poloviny 30. let. Anna Fárová srovnává kvalitu Drtikolových výtvarných děl z této doby s tvorbou Františka Koblihy, Jana Konůpka, nebo Josefa Váchala.⁸¹

Rokem 1920 se objevuje důležitá změna, která zbavuje Drtikolovy práce dosavadních malovaných pozadí i olejů a postupně vede k rozvolněné dekorativní tendenci a modernějšímu, plošnějšímu členění pozadí, jež rozděluje snímek na geometrické plány. Na jeho postupný přerod měl nepochybně vliv i jeho žák Jaroslav Rössler, který byl téměř o generaci mladší a orientovaný na současné výtvarné proudy.⁸² Mezi Drtikolem a Rössler docházelo k vzájemné inspiraci. Drtikol nechal

⁷⁷ FÁROVÁ 2016, 354

⁷⁸ DRTIKOL/DOLEŽAL (ed.) 2001, 11-14

⁷⁹ FÁROVÁ 2016, 335

⁸⁰ FÁROVÁ 2016, 342

⁸¹ FÁROVÁ 1998, nepag

⁸² FÁROVÁ 2016, 342

působit ve svém díle abstrahující vize, které ale pojmá po svém. Stejně tak Rössler přes svoji avantgardně situovanou tvorbu užívá ušlechtilých tisků, kterým se naučil od Drtikola. V roce 1924 se objevují první stopy expresivního výrazu dramaticky pojatého, bez dekorativních ornamentů. Kubizující, malířským štětcem nanášené plochy pozadí vystřídaly najednou velké geometrické tvary, včetně kruhu, mezi něž je zakomponovaný akt.⁸³ V tomto roce začíná Drtikol usilovně pracovat na vnitřním zdokonalování se pomocí meditace a koncentračních cvičení, aby později prožil hluboká mysteria.⁸⁴ Jak se otevírá Drtikolova mysl, otevírá se symbolicky i prostor na fotografiích. Právě uvažování o motivaci u těchto fotografií bylo v minulosti vztaženo pouze na aktuální dobové trendy. Petr Nedoma globálně zhodnocuje postavení Drtikola k vnějším zdrojům inspirace: „*S jistou mírou nadsázky lze konstatovat, že pouze v době svých studií se Drtikol naplno integroval do dobového výtvarného dění a přijal jeho výrazový a obsahový aparát. Po ukončení studií, kdy vykročil na vlastní profesionální dráhu, se počal, sice pomalu a s určitými peripetemi, ale soustavně vzdalovat aktuálním dobovým výtvarným proudům. Modernistické, avantgardní paradigma nastolovalo zcela odlišné okruhy otázek, s nimiž nenalézal Drtikol styčné body ve svém myšlení.*“⁸⁵

V tomto a následujícím období si vytváří svůj osobitý styl, který je veřejností považován za jeho nejsignifikantnější způsob projevu. Drtikol osobně považuje za autorsky významnější, až následující období počínajících 30. let, kdy se jeho solitérní postavení prohloubilo a napovrch se dostává duchovní tematika, protože nemůže existovat snad něco osobnějšího a charakterističtějšího pro jeho autorskou tvorbu než to, co vychází čistě z jeho vnitřního světa nezávislého na jakémkoliv aktuálním dobovém trendu. Ve 30. letech tedy upouští od zobrazování lidského modelu a fotografuje figurky, které vyřezává podle vlastních kreseb.⁸⁶ „*A tu jsem přišel na ideu, abych nahradil živé tělo, které jsem nemohl umístit v prostoru, jak bych chtěl, figurkami, které jsem sám komponoval, vyřezal a plasticky omaloval. Nazval jsem to fotopurismus – jakási abstraktní fotografie.*“⁸⁷ Jeho pozornost se již zcela obrací k duchovním naukám Východu. Figurka na fotografiích, která bývá

⁸³ FÁROVÁ 2016, 342-343

⁸⁴ NEDOMA 1998, nepag (okolo 2)

⁸⁵ Ibidem

⁸⁶ FÁROVÁ 2016, 345

⁸⁷ DRTIKOL 1998, nepag (okolo 27)

stvořením spíše ženským, ale i androgynním, se stala nástrojem realizace jeho duchovních vizí.⁸⁸ Žena je ústředním prvek doprovázející celou Drtikolovu tvorbu. Pro Drtikola je žena bytostí diferencovanou a stigmatizovanou mýty, společností, ale i zkušeností. Počínaje naivní, čistou a pasivní pannou na počátku století, mění se v démona, zabíjejícího muže – mýtus Salome. Ve dvacátých letech je živoucí bytostí, která křičí, cítí, prostě expresivně žije.⁸⁹ Je zde cítit odraz vztahu s jeho první ženou, živelnou tanečnicí. Později se ztrácí a je jednoduchým tvarem uprostřed jiných forem. Ve třicátých letech je Symbolem – archetypem - Matkou Zemí. A když už bychom očekávali, že není kam dále jít, jeho představa se osvobozuje a krystalizuje v absolutním zjednodušení abstraktního znaku, kde diferencuje svůj postoj k pomíjivosti hmotného těla.

Na zadních stranách se objevují oficiální názvy, jako kompozice, fantazie, stín, ale pro Drtikola mají význam daleko více sekundární názvy (Ochrana Boží, Sestup duše, Odpoutání se od země, atd.), které slouží jemu a jeho hermetickým konzumentům z okruhu přátel.⁹⁰ Čím většího duchovního osvětlení Drtikol dosahuje, tím méně se potřebuje na fotografii exaktně vyjádřit. Z 30. let pochází i jeho výrok odsuzující používání výrazu „vrcholné období“ ve vztahu k žijícím osobám. „*Je nesprávné, anebo aspoň ani trochu lichotivé, když se o někom řekne, že je na vrcholu své tvorby. Jsi-li na vrcholu, nemůžeš-li už stoupat dál, jsi zbytečný, můžeš jít. Zvolil jsi si patrně žebřík příliš nízký. Mně se naprosto nezdá, že bych byl na vrcholu, že bych uměl vše, co je možno umět, naopak, jako bych právě byl začal doopravdy fotografovat...*“⁹¹ Ještě více se do popředí dostává hra se světlem a stínem. „*Stín hraje úplně samostatný život, zvláště při plnění plochy, dává život, zdůrazňuje, je právě tak důležitý jako věc sama.*“⁹²

V letech 1930-1935 jsou figurky hlavním námětem, ale přesto Drtikol vytváří ještě několik dobrých fotografií aktů a profesionálních portrétů a snaží se ateliér ještě oživit. Drtikol dosahuje takového stavu kontemplativního života, který se nedal skloubit s běžným chodem fotografického ateliéru. Úderem roku 1932 koketuje

⁸⁸ DRTIKOL 1998, nepag

⁸⁹ FÁROVÁ 2016, 349

⁹⁰ FÁROVÁ 2016, 345

⁹¹ DRTIKOL/DOLEŽAL(ed.) 2002, 71

⁹² (30. léta) DRTIKOL/DOLEŽAL(ed.) 2002, 29

s myšlenkou zbavit se svého ateliéru ve Vodičkově ulici. Ateliér likviduje po částech, až v roce 1935 fotografickou činnost ukončuje.⁹³ Zasažen slávou, udolán finančními problémy dozrál k odchodu od vnějšího světa, vrací se zpět k malbě a tím uzavírá kruh svého univerza. „Člověk neví, jak dál. „*Jak mám dál?*“ – *vdechne a vydechne a ono to vysvitne, jak dále. Klid a ono se to z toho klidu vynoří.*“⁹⁴

K tématu Drtikolova ukončení práce s mediem fotografie Anna Fárová uvádí: „Poslední sbírková fotografie [Uměleckoprůmyslového muzea], *nesoucí vzadu novou Drtikolovu adresu: Prague – Spořilov, má název Svět duše – víla. Figurka je dokonponovaná z listů jeho zahrady.*“⁹⁵ Zatímco Drtikolův ateliér sloužil do 30. let jako Olymp umělecké a kulturní elity, začala poté jeho pronajatá vila na Spořilově, plnit funkci indických či tibetských ašrámů. Stala se centrem duchovního výcviku a zrání. Ve své době výrazně převyšoval ostatní jogíny či mystiky a přirozeně se tak stal vyhledávaným duchovním mistrem.⁹⁶

Bylo by chybné se domnívat, že Drtikolova cesta k theosofickému myšlení a ke kontemplativnímu životu byla v rozporu s jeho fotografickou tvorbou. Důležité je zmínit, že Drtikol od 30. let věřil v karmický osud, z kterého vyplývá i víra v předurčenou životní cestu, kterou musí jedinec absolvovat, aby později mohl dosáhnout něčeho „vyššího“. „*Pravdu, Skutečnost, Poznání není možno se naučit z knih nebo od učitelů, ale každý si je musí vydobýt sám. Nauky z knih, slovo učitele a život učitele jsou jen poukazy na cestu, jsou jen ukazateli cesty. Proto nesmí se jít slepě tak, jak některý učitel nebo kniha káže, nýbrž sami musíme si svoji pravou cestu najít a šlapat. Neb nikdo nemůže za nás cestu vykonat – jen my sami.*“⁹⁷ Tudíž neznamená, že když v roce 1935 definitivně opustil fotografii, že by ji ve svém životě nepovažoval za důležitou. Byla pro něj součástí cesty za duchovním poznáním a dospěla ke svému konci, aby mohla pokračovat něčím jiným, vyjádřením vnitřního poznání skrz obrazy, které měly být jeho prostředníkem. Z toho vyplývá, že tato tvorba neměla, v žádném

⁹³ FÁROVÁ 2016, 348

⁹⁴ Jaroslav Hešík: *Z Fráňových hovorů* (1937-1939) in: FUNK 1993, 95

⁹⁵ Informace pochází roku 1971-72. Bohužel se mi nepodařilo ověřit, zda od té doby došlo k novému zjištění. in: FÁROVÁ 2016 345,

⁹⁶ FUNK 1993, 23-24

⁹⁷ Karel Mikšovský: *Moje setkání s Fránou Drtikolem.* (2.10. 1932) In: FUNK 1993, 226

ohledu, ambici být zveřejňována,⁹⁸ neboť její účel byl v předání zcela jiné, nehmatatelné informace jeho žákům, kterým obrazy rozdával. „*Drtikol chápal své obrazy jako inkarnaci nebo projekci svých představ, svých vidění a domníval se, že můžou sloužit i druhým na cestě, kterou on už vykročil.*“⁹⁹ Karel Funk tvrdí, že podle toho, do jaké míry se člověk dokáže těmto obrazům otevřít, mohou být “klíčem” k nahlédnutí do prostoru, ve kterém se autor zrovna nacházel.¹⁰⁰

Jeho práce s fotografií a malbou obrazů měla společný základ nejen v tématech, ale i v tvůrčím procesu. František Drtikol patřil k umělcům, kteří tvořili, až když měli v hlavě jasně uzrálou ideu díla. Tu v sobě dlouho nosil a pak v jediném okamžiku tuto představu zrealizoval. Sledovat tento přístup můžeme z jeho vlastních poznámek. Skrze Drtikolův myšlenkový proces lépe porozumíme jeho dílu.

O fotografii, počátek 30. let: „*Tvořit mohu předem jen v duchu, a na papír svou práci přenesu, až když pán bůh – dá neboť pro čočku existuje jen nejskutečnější skutečnost.*“¹⁰¹

O malbě 26. 3. 1939: „*Jak pracovat. (...) Míti jasnou představu, bez pochybností, jak má práce vypadat. (tato představa může být i s detaily.) Pak hlubokým vdechem tuto přesnou představu do sebe zapustit, až přijde impuls k práci.,*“¹⁰²

Velkorysým darem Uměleckoprůmyslovému muzeu roku 1942 si Drtikol zaručil věčnost a nám běžným smrtelníkům, kteří zcela neporozumíme jeho filozofických myšlenkách, zanechává potěšení z pohledu na jeho autorský odkaz, jež by nebylo bez včasné zásahu Anny Fárové.¹⁰³ Drtikolova profesionalita v umělecké fotografii, technická náročnost, kvalita kompozic a s tím spojená zvláštní imaginace, jej řadí mezi světové umělce. Fotografii povýšil na tvůrčí prostředek rovnocenný dobovým výtvarným snahám, který do sebe pojme evropské výtvarné, literární, a zejména filozofické - náboženské impulsy.

„*Člověk nebude umírat, ale jen se proměňovat.*“¹⁰⁴

⁹⁸ NEDOMA 1998, nepag (okolo 2)

⁹⁹ FUNK 2001, 115

¹⁰⁰ FUNK 2001, 36

¹⁰¹ DRTIKOL/DOLEŽAL(ed.) 2002, 65

¹⁰² František Drtikol 26. 3. 1939. in: DOLEŽAL / FÁROVÁ / NEDOMA 1998, nepag (okolo 26)

¹⁰³ DOLEŽAL 1998, nepag (okolo 22)

¹⁰⁴ FUNK 2001, 104

5.3 Fotografie Josefa Sudka, jako okno do jeho duše

Josef Sudek (1896 –1976)

Je velice těžké teoretizovat dílo někoho, kdo se sám do teorie fotografie nechtěl pouštět. Zatímco Funke, nebo Wiškovský, teorii vyhledávali, Sudek se jí vyhýbal. Když Anna Fárová přišla za Sudkem s otázkou¹⁰⁵: „*Meditace na téma vašeho díla*“, řekl: „*K čemu meditovat, čím víc člověk medituje, tím víc nadělá chyb. Každé meditování se nakonec promění v teorii, a teorie ničí možnosti. Mám rád otevřené systémy a všechno, co je neurčité. Snažil jsem se o spoustu věcí a mnoho z nich jsem nechal otevřených, ale mám to takhle radši než nějakou tezi, teorii, která by z nich udělala něco nudného. I když člověk udělá kotrmelce, vždycky nakonec skončí sám u sebe.*“¹⁰⁶

Svoji práci tedy neteoretizoval, ale prožíval. Při hledání svého výrazu se nezdráhal reagovat na různé umělecké popudy a byl otevřený novým pohledům a přístupům, nicméně velice citlivě vnímal, že jeho tvorba je vázaná na vlastní prožitek a bez něj by ztrácela smysl. „*Já bych nedovedl fotografovat něco, k čemu nemám vztah, co nevidím. Myslím fotograficky nevidím. Často mi přátelé radili, že mám víc fotografovat živou tematiku, ale já bych řekl, že tady je těžko radit. Člověk má dělat to, co cítí, že je mu blízké, co mu sedí. (...) A když se podíváte, co asi nejvíc vede k úspěchu, tak jediná možná rada se tu dá říct příslovím: <Každý pták má zpívat, jak mu zobák narost.> Do ničeho se nenutit, nebo dělat něco jen proto, že se zrovna ve světě fotografie nosí, to nemá cenu. Takové fotografování je vlastně reprodukce, srdečně nezažitá a neprožitá, čistě vnější.*“¹⁰⁷

Sudek, pokud mohl, dělal jen to, co mu sedělo a bylo blízké. Nicméně si byl vědom, že bez dřiny by nebylo odměny a také, že některé věci je nutné vykonat, aby si o to více mohl vážit tvůrčí svobody a osobní nezávislosti. „*Já jsem vždycky fotografoval jen to, co mne zaujalo, k čemu jsem měl nějakou lásku. Něco jiného bylo, když jsem dělal z existenčních důvodů reklamní fotografii: fotografoval jsem šedesát párů bot pro Poppera, a to byla práce ohavná, jednotvárná. Lepší už byly fotografie*

¹⁰⁵ „Přišla jsem s vámi udělat rozhovor. Jeden český časopis mě požádal o „meditaci“ na téma vašeho díla.“ in: FÁROVÁ 1976, 6

¹⁰⁶ FÁROVÁ 1976, 6

¹⁰⁷ CHALOUPKA 1963, 373

knih, bytových doplňků a podobných věcí, které jsem dělal pravidelně každý měsíc pro časopis Panorama Družstevní práce. Na těchto snímcích jsem si upevnil řemeslo a mělo to snad i ten klad, že pak vlastní fotografická tvorba, kterou jsem dělal pro sebe a podle svého přání, byla pro mne svátkem, víc jsem si jí vážil a dal jsem jí všechno, co jsem mohl.“¹⁰⁸

To vede i k jeho životní filozofii, že vše v životě nemůže být stále krásné, protože bychom si pak těch krásných chvil nevážili. Možná si Sudek právě skrz fotografii uvědomoval pomíjivost okamžiku, když i několik hodin, nebo dní, čekal na vhodné světlo. Petr Helbich při vzpomínkách na společné fotografické výpravy ve Frenštátě pod Radhoštěm cituje Sudkův pamětný výrok: *„Těch krásnejch chvilek v životě, asáku, těch je docela malounko, kdyby jich bylo víc, tak by nebyly tak krásný.“¹⁰⁹*

Několikrát v rozhovorech zmiňoval, že vlastní tvorba je mu vším. Byl ochoten se vzdát materiální odměny jen proto, aby mohl dělat, co ho baví. Rovněž měl obavu z jednotvárné diktované tvorby a tím případné ztráty sama sebe. *„Když člověk bude dělat pro časopis mockrát, tak mu uteče něco osobního, protože ho ty časopisy nacpou do nějaký uniformy. Třeba nechtíc. Oni totiž vždycky budou chtít něco a nějak. I když nevyhraněně. (...) Časopisy jsou dobrá věc, sem tam v nich něco otisknout, ale dělat pro ně pořád, to bych měl brzo malý boty.“¹¹⁰*

Sudek byl jedním z mála profesionálních fotografů ve dvacátých letech, který upřednostňoval volnou tvorbu před zakázkami. *„Oni by to ostatní taky dělali, ale na to neměli čas. To jsem já nechtěl. Já jsem se tomu bránil. Říkal jsem: Je to sice hezký, když pro Družstevní práci dělám nějaký věci, ale jak to udělám, tak se okamžitě podívám ven. A kdyby slibovali hory doly, tak bych jim řekl: Kdepak, až to udělám, tak můžete přijít.“¹¹¹*

Sudkovo autorství tedy tkví nejen v tom, co vytvořil, ale také v tom, co se rozhodl nevytvořit. V jeho výběru, který podléhá jeho životní filozofii. Jeho autorský

¹⁰⁸ CHALOUPEK 1963, 373

¹⁰⁹ ŠANDOVÁ 2000, od 14 min

¹¹⁰ VESELÝ 1976, 5

¹¹¹ ANDĚL/SUDEK 2001, 37

přínos je právě životní filozofie a pochopení, co od fotografie máme očekávat: „*Fotografie nemá říkat všechno, fotografie má napovídat.*“.¹¹² Nebo rovněž často zmiňoval v různých obměnách: „*Fotografie má upozorňovat a tím dobývat nových úseků reality.*“¹¹³

Tato obsahově hluboká myšlenka, dle mého názoru, symbolizuje jeho nevědomé a intuitivní dotýkání se „*obrazové filozofie*“.¹¹⁴ Právě přesvědčení detailně nedefinovat podstatu a působení svého díla určuje to, v čem nacházíme zalíbení my pozorovatelé i on jako tvůrce. Tato myšlenka by se dala parafrázovat slovy filozofa Miroslava Petříčka: „*U motivu tajemství a neprůhlednosti, neuchopitelnosti bytí se teď můžeme na chvíli zastavit, neboť tím otvíráme důležité téma řeči, vůbec vyjadřování toho, co vyjádřit nelze, a čemu přesto rozumíme. To je velice významná zkušenost a hraje důležitou úlohu nejen ve filozofii, nýbrž právě tak (a možná především) při setkání s jakýmkoliv uměleckým dílem.*“¹¹⁵

Jakýkoliv vědní obor se snaží dominantním způsobem vysvětlit nesrozumitelné, načež se tím zříká rozmanitosti. Sudek se vyhýbal dogmatickým definicím, věděl, že vše co je přesně definované, ztrácí svůj smysl. Témata, která chtěl uchopit skrz svůj fotoaparát, se nesnažil přesně formulovat, ale pouze kolem nich kroužil, aby je dokázal zachytit pokaždé jinak a bez toho, aby je okrádal o jejich podstatu.

Byl si rovněž vědom, aniž by to složitě definoval, že si vytváříme názor skrz vlastní zkušenost a také, že zkušenost se neustále proměňuje s námi v čase. Slovy Miroslava Petříčka: „*A tedy vytváříme obrazy, jejichž srozumitelnost není zřejmá na první pohled, například takové obrazy, jimž rozumíme tehdy, když pochopíme jejich rám – když si osvojíme jich úhel pohledu.*“¹¹⁶ Slovy Josefa Sudka z rozhovoru z roku 1976: „*Když člověk chce něco dokázat, musí někam chodit na švestky. Já chodil třeba k Fillovi. Rozuměl malování a kumštu vůbec, tak jsem se mu jednou přiznal, že se mi*

¹¹² říká v rozhovoru Sudkův učeň Jaroslav Kysela. in: ŠANDOVÁ 2000, od 8 min

¹¹³ BERKA 1957, 87

¹¹⁴ Miroslav PETŘÍČEK: Myšlení obrazem. Praha 2009

¹¹⁵ PETŘÍČEK 1997, 90

¹¹⁶ PETŘÍČEK 2009, 39

*nejdříve líbily vlastenecký kejče a pak jsem teprve došel k Picassovi. Filla se tenkrát smál a povídá „No, horší by to bylo obráceně!“.*¹¹⁷

Čas je veličinou pro Sudka přímo symbolickou, rozhodnutí nechat některé věci uležet a dozrát je jeho rukopisem, který se s věkem více a více prohluboval. „*Já když byl dřív mladěj, tak jsem viděl všechno taky hotový, hned jsem si to udělal, hned jsem to vykopíroval. Ted' to jen vyfotografuju a třeba hned nevykopíruju, nechám to uležet.*“¹¹⁸ Někdy i z důvodu, aby nebyl zklamán z nenaplnění vize, kterou v okamžiku stisknutí spouště měl, vyčkal nějaký čas, aby se odpoutal od prvotní představy a dokázal v tom najít něco jiného a nového, co ho posune zas o kousek jinam.¹¹⁹ „*Věc se mi musí uležet, pak poznám zda je dobrá.*“¹²⁰ Tento otevřený přístup mu dovoľoval vracet se ke stejným motivům i několik desetiletí a stále je ukazovat v novém světle, jako je to v cyklu *Okno mého ateliéru*¹²¹, jednom z nejsobitějších projevů Sudkova autorství, jenž vznikl od roku 1940 do poloviny 50. let.

Celý cyklus započal pod vlivem druhé světové války, kdy byl Sudek nucen obrátit svoji pozornost více od vnějšího světa k vnitřnímu, protože fotografování v ulicích s velkým aparátem bylo příliš podezřelé. Uzavřel se do svého příbytku na Újezdě, obklopen mikrokosmem vlastních předmětů, které pod jeho vlivem spočinuly na fotografiích ve své meditativní věčnosti. Novou intimnější tematiku doplňoval o kouzelné prostředí zahrad svých uměleckých přátel, interiér svatovítského domu, nebo o náhrobky z malostranského hřbitova. Vnější svět se uzavřel, ale zároveň mu tím nabídl otevřít se zvláštnímu zduchovnění.¹²² Okno rámovalo a spojovalo vnitřní a vnější realitu, neslo v sobě tajemnost a bylo prostorem pro skryté vize, ale zároveň mohlo být i pevným bodem v temných časech zmítaných válkou.¹²³ Důvod proč nás tento cyklus neustále fascinuje, je, že nám umožňuje se skrz rám dobře propojit se

¹¹⁷ KŘESTĚÁN 1976, 15

¹¹⁸ ANDĚL/SUDEK 2001, 118

¹¹⁹ ANDĚL/SUDEK 2001, 109

¹²⁰ VENERA 1972, 105

¹²¹ Sudek postupně některé snímky pojmenovával *Výhledy z oken mého ateliéru* (1963), *Z okna mého ateliéru* a až v 1976 dal celému cyklu definitivní název *Okno mého ateliéru*. in: FÁROVÁ 2007, 7

¹²² FÁROVÁ 2002, 17

¹²³ FÁROVÁ 2007, 8

světem autora, který jej pro nás definoval hned trojím způsobem, fyzickým rámem okna, rámem fotografického snímku¹²⁴ a rámem výseku momentní skutečnosti. Rám v nás podvědomě vyvolává pocit stability a bezpečí, a to opět z důvodu vžité skutečnosti o jeho haptičnosti, která nám říká, že co je hmatatelné, je pochopitelné i uchopitelné, což rovněž pramení z výtvarné zkušenosti. Dva opěrné body, dvě okna, která se stala jeho projekční plochou, zrcadlem i odpočívadlem ožívajících věcí v prostoru, kde čas nehraje roli. „*Když jsem se za války díval na své okno a fotografoval ho, často jsem objevoval, že se na jeho parapetu něco děje, a to pro mě bylo čím dál důležitější. Nějaký předmět, květina, kamínek, cokoli, co vyvolávalo představu odloučit toto zátiší a udělat z nich samostatné fotografie. Myslím, že fotografie má ráda obyčejné věci a já mám rád život věcí.(...) Chtěl bych mluvit o životě věcí, vyjádřit určité tajemství, sedmou stranu kostky.*“¹²⁵

Kromě života předmětů, nebo pohyblivých obrazů na skle, byl v zahradě strom, s kterým Sudek našel zvláštní magické spříznění. Stromy byly pro Sudka celkově důležitými fotografickými objekty, živými bytostmi, které nazýval „sochy“ nebo také „sucháry.“¹²⁶ „*Jednou, to už jsem se znal s Fillou, jsem prohlížel nějakou monografii o panu Rembrandtovi. Tam byla kresba, kde je velký dub a pod ním přikrčený stavení. Je na tom vidět, že strom chrání chalupu, a že jsou spolu kamarádi. Zdálo se mi to? Filla říkal, že Rembrandt to asi viděl taky tak. Tak jsem zjistil, že stromy jsou vlastně živé věci.*“¹²⁷ Okno fungovalo jako zrcadlo, díky kterému mohl Sudek zpodobňovat své alter ego (strom) v běhu sezon, „*zastřený, někdy zjevený*“,¹²⁸ jakoby symbolicky zachycoval sám sebe.

Cyklus *Okno mého ateliéru* nabývá rovněž na intimnosti a autorské jedinečnosti použitou technikou kontaktních kopií. Ve 40. letech Sudek vyřešil konflikt mezi intenzitou detailů v procesu zvětšování při náhodném nalezení kontaktního snímku, který jej ohromil a od tohoto okamžiku Sudek již nikdy nezvětšoval a formát snímku určoval pouze velikostí použité kamery. „*Když jsem byl mladý, pracoval jsem s malými kamerami. Vydavatel Topič měl sbírku 19. století.*

¹²⁴ rovněž fotografii začal přidávat okrajový rámeček in: FÁROVÁ 2002, 17

¹²⁵ FÁROVÁ 1976, 12

¹²⁶ Vzpomíná Petr Helbich in: ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014, 151

¹²⁷ Řezáč 1966, 8

¹²⁸ FÁROVÁ 2007, 7

Filla ji znal a dal mně sbírku ofotografovat pro Volné směry. Jednou jsem čekal při exponování, a tu jsem viděl na stěně obrázek na výšku – akvarel nebo co. Přijdu blíž a vidím: kontaktní snímek z roku 1900 románské sochy z Chartres. A to mě vyprovokovalo pro větší formáty. (ten snímek to byla salva.)“¹²⁹ Technika kontaktu mu dovolili naplnit touhu po jemných valérových přechodech a přiváděl jeho fotografie k dokonalému pojednání povrchu. Pro ozvláštnění velikosti pozitivu Sudek střídal aparáty a změny barevnosti dociloval změnou papíru, později užíval pigmentových transferů a to zvláště pro svá jednoduchá zátiší z padesátých let.¹³⁰

Onen Sudkův strom, „dvojník a bliženec“,¹³¹ z fotografií oken svého ateliéru, nás upomíná na pozdější sérii zamračených stromů, které vyhledával v pralese Mionší v Beskydech v letech 1954 až 1957, kde ho okouzly třistaleté stromy i ideální povětrnostní podmínky přinášející časté mlhy.¹³² Toto období vypovídá rovněž o technice, kterou používal a také o autorské selekci fotografií kterou dělal. K tématu Mionší přistupoval zvláštním způsobem, stejně jako k tématu oken svého ateliéru. „Ze začátku, v době, kdy jezdil s linhofkou 13x18, z negativu hned vykopíroval alespoň pro informaci pracovní kontakty. Když pak jezdil s kamerou 18x24, nedělal už ani to. Všechno vyvolal, ale málo co vykopíroval. To vím určitě: nevykopíroval třeba svoje autoportréty v zamlženém skle okna chaty, o které já měl zájem. Říkal mi, že je to vyvolané, negativy jsou v pořádku, ale v pozitivu to nikdy neudělal.“¹³³ Sudek ke konci života kopíroval čím dál méně, vracel se výjimečně, jen k jednotlivým fotografiím.¹³⁴ Vyvolaný negativ tedy automaticky neznamenal, že z něj, v budoucnu vytvoří i pozitivní snímek, se kterým by se Sudek rád prezentoval. „Vždycky se to musí uležet, ono se to hned nepozná. U fotografie je to ještě zamotaný tím, že třeba negativ něco napovídá, a když uděláte kopii, řeknete, že nenapovídá nic. U mě se to musí uležet, já to nepoznám hned.“¹³⁵

Byl rovněž velice pečlivý a sebekritický. Poslední dva roky svého života věnoval Sudek hodně času přípravě výstav ke svým osmdesátinám. Bylo pro něj

¹²⁹ VENERA 1972, 105

¹³⁰ FÁROVÁ 2007, 9

¹³¹ FÁROVÁ 2007, 8

¹³² ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014, 149

¹³³ Vzpomíná Petr Helbich in: ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014, 151

¹³⁴ Vzpomíná Petr Helbich in: ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014, 151

¹³⁵ ANDĚL/SUDEK 2001, 112-113

velice těžké vytvořit odkaz své životní práce ve 150 fotografiích.¹³⁶ „*Jak se přibližoval termín obou výstav, byl nervozní. Stále váhal, jestli vybral správně. Do posledního okamžiku měnil fotky, aby obraz, který o sobě vytvoří, byl přesně takový, jak ho on viděl.*“¹³⁷ I když mít vše hotové a uzavřené bylo cizí jeho životnímu stylu, chtěl, aby to mělo ucelenou výpovědní hodnotu. Byl si vědom, že vytváří svůj odkaz, i když k celé myšlence odkazu byl skeptický. Říkal, že co nebude jím vykopírováno do definitivní podoby, nebude. Měl řadu pracovních kopií, které neměly přicházet na veřejnost. Dokonale nevykopírovanou kopii by nedal z ruky. Nevěřil, že když se zachovají negativy, dokáže někdo udělat kvalitní kopie.¹³⁸ Dal jen na kopie vyšlé z jeho rukou, což vychází z logiky jeho přístupu k fotografii, kde lpěl na dokonale zvládnutém řemeslu. Měnil klidně několikrát měkkost, barvu, strukturu papíru, než byl s výsledkem spokojen. Pokud ve svých očích nedosáhl kladného výsledku, odložil negativ na později s vědomím, že může ještě dozrát.¹³⁹ „*Nejdřív přijde objev. Pak následuje práce. A nakonec z toho někdy něco zůstane...*“¹⁴⁰ Práce s kontaktním kopírováním byla pro něj stejně důležitá, jako samotné „stisknutí spouště“. Byl si sám největším kritikem, šlo mu o pravdivou výpověď o sobě samém, vědom si, že cesta k pochopení jeho osobnosti vede skrz jeho dílo.¹⁴¹

Zde se dotýkám důležitosti autorovy selekce snímků, kterou rozvinu v dalších kapitolách. Při rozsahu Sudkovi pozůstalosti, která i přes četnost vyšlých publikací, nebyla uveřejněna za jeho života, můžeme jen těžko vyhovět přesné prezentaci autorova díla pouze skrz jeho vlastní selekci snímků. V případě interpretace Sudkova díla pro nás může být velkým přínosem, že Sudek byl za svého života osloven k vytvoření mnoha rozhovorů, které se dochovaly v písemné nebo audio podobě. Rovněž odborné zpracování pozůstalosti Annou Fárovou, která měla se Sudkem vřelý vztah ještě za jeho života, přispělo ke kvalitnímu zpracování kolosální pozůstalosti, která je rozměrná svým rozsahem i významovým obsahem. Autorský odkaz v Sudkově díle je stejně obtížně definovatelný, jako otázka záměru, kterou si Sudek sám celý život kladl. „*Jednou jsem se zeptal Filly nad jeho obrazem, proč to dělal.*

¹³⁶ ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014, 153

¹³⁷ vzpomíná Petr Helbich. in: ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014, 153

¹³⁸ ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014, 152-153

¹³⁹ ANDĚL/SUDEK 2001, 110-111

¹⁴⁰ DVOŘÁK/NOVOTNÝ 1966, 66

¹⁴¹ ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014, 153

(Otázka záměru mne vždy trápila.) Odpověděl mi. Jo, to kdybych věděl! (A mně se ulevilo.)“¹⁴²

Proto se vždy můžeme pouze pokoušet o definici jeho odkazu. Anna Fárová, která by mohla být tou nejpovolanější, přiznává na závěr rozboru Sudkova souboru *Okno mého ateliéru*: „*Soubor Okna mého ateliéru nelze nazírat a analyzovat pouze z hlediska uměnovědy - otevírá nám též nové dosud nepoznané dimenze spirituality.*“¹⁴³ Dále dodává: „*Znala jsem ho dlouhá léta, a stejně po jeho smrti objevuji další vrstvy jeho barvitě osobnosti.*“¹⁴⁴

Na závěr bych snad jen chtěla opět vyzdvihnout jeho specifický druh nadčasovosti a intuitivní implantace složitých filozofických myšlenek, životního moudra, do jeho díla. Všeobecně totiž platí, že mít vizi ještě neznamená dokázat ji realizovat. Jeho autorství tedy není jen práce s myšlenkou, ale jde v první řadě o její uchopení a převod do „hmatatelné“ podoby. Sudek nám rovněž připomíná, že je nutno přistupovat ke každému autorovi individuálně a ctít jeho původní záměr, který se právě může týkat technického reprodukování snímku.

¹⁴² DVOŘÁK/NOVOTNÝ 1966, 66

¹⁴³ FÁROVÁ 2007, 10

¹⁴⁴ FÁROVÁ 2002, 20

5.4 Neúnavná mysl Jaromíra Funkeho

Jaromír Funke (1896 – 1945)

Tato kapitola se na první pohled bude zdát poněkud stručnou s ohledem na velikost osobnosti a přínosu Jaromíra Funkeho. Nicméně v této práci je jeho autorský odkaz zaznamenávám hlavně v kapitolách jiných autorů, kterým vstoupil do života. Za Funkeho signifikantní vlastnost, která má zřejmý vliv na jeho autorský projev, považuji ctižádostivost, zvědavost, neúnavnou vnitřní potřebu vytvářet něco nového, reagovat na veškeré dění kolem sebe a tím se neustále posouvat dál a předcházení doby. Reflektoval všechny trendy a zasahoval do všech stylů fotografie, a právě proto byl často ve svém projevu s někým srovnáván, nebo spíše naopak někdo s ním. Josef Sudek, jeden z jeho nejbližších přátel, vzpomínal: „*Funke mi říkal, že ta věčnost tam není. Já mu povídám: „Koukej se, to nevadí.“ Funke, abyste rozuměl, do toho vplul, poněvadž se víc zajímal o literaturu. Oni ho v tom podporovali, protože v tom viděli jako něco nového. Já jsem říkal: To mi je srdečně jedno. Oni třeba budou o mně říkat, že jsem starej protiva, ale to mě nezajímá. Mě zajímá to, co mně sedí. Víš, já nesahám nikdy přes plot, kde je mi to vzdálený.*“¹⁴⁵

Rodinou byl předurčen ke studiu práv,¹⁴⁶ ale tento obor nevytvářel dostatečný prostor pro jeho tvůrčí osobnost, hladovějící po vyšším stupni kreativního projevu. Jeho motivaci vysvětluje promluva citovaná podle paměti Otakarem Štorch-Mariem: „*Chtěl jsem být také malířem, ale neuměl jsem kreslit ani malovat. A přitom jsem se nutně potřeboval výtvarně vyjadřovat. A proto jsem začal fotografovat. Fotografie je také umění.*“¹⁴⁷ „¹⁴⁸ Jako amatér začal fotografovat v piktorialním stylu, který byl malířství nejbližší.¹⁴⁹ Je tu také možnost, že si podvědomě vybral fotografii, jakožto „mladé“ médium, protože cítil, že jeho kreativitě bude přinášet nové stimuly.

¹⁴⁵ DRTIKOL/ANDĚL 2001, 72

¹⁴⁶ DRTIKOL/ANDĚL 2001, 37

¹⁴⁷ Od myšlenky, že je fotografie uměním, později upustil např. in: Naše anketa: V čem vidí smysl, program a cíl fotografie. Odpovídá Jaromír Funke. In: České slovo. XXVII. č. 10. (5. 5. 1935), 12

¹⁴⁸ ŠTORCH-MARIEN 1974, 246

¹⁴⁹ DUFEK 2013, 14-17

Jak uvádí Dufek, nevíme přesně, kdy se Funke rozhodl stát se umělcem, a kdy se pak rozhodl pro médium fotografie, ale během tří let s rozmyslem zvládal řemeslo, techniku i řadu žánrů a manýr umělecké fotografie. Pravděpodobně první pokus o to publikovat své fotografie je zaznamenán dopisem datovaným 1. 9. 1922, který dostal od redaktora časopisu Fotografický obzor Augusta Škardy, kde mu Škarda děkuje za zasloupanou fotografii.¹⁵⁰ Funkeho snímky z této doby, jak náměty, tak použitou technikou, se velice podobají jeho přátelům (Sudek a Schneeberger) a jsou na první pohled od sebe těžko rozeznatelné.¹⁵¹ Nicméně i zde je možné pozorovat, jak fotografie, které sice v první řadě měly sloužit jako idealizovaný dokument míst (pohlednice), sledují spíše skladebné principy geometrizování reality, které později bude dále intenzivně rozvíjet.

Funke je důkazem, že piktorialismus byl pro mnoho pozdějších avantgardních autorů důležitým odrazovým můstkem, kde mohli nabrat zkušenosti z hlediska technické proveditelnosti a skladby snímku. Funkemu začalo být velmi brzy těsno v omezených možnostech, které mu nabízela piktorialní fotografie, jak sám později uvádí v rozhovoru pro České slovo¹⁵² „*Piktorialismus byl tehdy pro mne fotografickým objevem, ale již za krátko mne neuspokojoval. Šel jsem dále za ujasňováním si fotografických možností. Neuspokojoval mne romantický motiv! (...) Hledání nových skutečností, komponování, soustředěné i nesoustředěné, jsou jenom formální znaky nové fotografie. Dnešní fotografie objevuje nové skutečnosti a konfrontuje svět, což piktorialismus nikdy nemohl dělat, protože se vyčerpával a vyžíval jednosměrným zpodobňováním.*“¹⁵³ V dochovaných albech z pozůstalosti autora z let 1921-1922 můžeme sledovat stále větší směřování k industriálním tématům, přestože jimi stále vedou dozvuky piktorialismu, a to zejména z hlediska tradičního komponování snímku.

V roce 1923 se Funkův vývoj dramaticky láme, přestává zhotovovat ušlechtilé tisky, přijal purismus Drahomíra Růžičky a zůstal mu věrný po celý život.¹⁵⁴ Přes jeho

¹⁵⁰ DUFEK 2013, 17

¹⁵¹ Rovněž Funke a ani jeho přátelé nebyli striktní, co se týče pojmenovávání svých snímků DUFEK 2013, 17-18

¹⁵² FUNKE 1936 – opověď Jaromíra FUNKE: Funke, Jeníček a Sudek o fotografii. Rozhovor o piktorialismu. in: České slovo XXVII. 1.1.1936. Praha 1936. ,12

¹⁵³ FUNKE 1936, 12

¹⁵⁴ DUFEK 2013, 25

chuť neustále reflektovat nové impulzy ve fotografii bude puristický přístup to, od čeho nikdy neupustí a stane se sjednocujícím prvkem jeho autorské tvorby.¹⁵⁵

Již zmíněná chuť objevovat a nezůstávat ve vyjetých kolejích je rovněž viditelná v poznámkách nebo podtrhaných pasážích knih, které Dufek našel v knihovně z jeho pozůstalosti.¹⁵⁶ K článku Josefa Čapka pod názvem *Cestou*, publikovaném v roce 1920 ve sborníku *Musaion*,¹⁵⁷ vepsal například „*umění není jen hra*“ a „*cítit a tvořit*“ (dvakrát podtržené).¹⁵⁸ V deklaraci „*Oč usiluji*“¹⁵⁹ kubistického architekta Josefa Chocholy si podtrhl předposlední z devíti vět definujících formu nové architektury. „*Aby [forma] osvobozená byla konečně ode všech vlivů archaismů, epigonství a eklektismu, a aby nedotkl se jí nikdy otravný zápach z mrtvol včerejších slohů.*“¹⁶⁰ Rovněž zde můžeme sledovat utilitární přístup ke knihám jako ke zdroji informací, který je právě obvyklý pro období avantgardy. Karel Taige například sám sestavil návod, jak systematicky vytvářet poznámky v knihách pro dosažení nejlepšího účinku, který se dochoval v přednášce *Jak psáti?*.¹⁶¹ „*Poznámky na okrajích textu jsou zvláště důležitou pomůckou pro pozdější orientaci v knize jednou již přečtené. Jestliže na prvním místě musíme číst knihu s tužkou v ruce, k druhé lektuře, která je již zpracováním knihy pro naši potřebu, musíme mít nejen tužku, nebo raději pero, ale i papír. Jdeme v knize jako po stopách jen po zatržených partiích nebo okrajových poznámkách a děláme si výpisky.*“¹⁶²

Ve dvacátých letech rovněž Funke pocítil vlastní potřebu vyjadřovat se k fotografii písemně. V prvních teoretických textech, které nebyly publikovány a dnes se nacházejí v autorově pozůstalosti, se objevují snahy upozorňovat na nedostatek invence v řadách českých amatérských fotografů, kteří se dle jeho názoru příliš upínají na minulost a nerozvíjí myšlenku moderní fotografie. „*Měkké „umělecké“ snímky dnešní ztratí nadobro na ceně, až se stane impresionismus*

¹⁵⁵ Nicméně některé snímky z dob před Funkeho „puristickým“ rozhodnutím se stále objevovali na mezinárodních výstavách, kde bylo běžné, že putovaly i tři roky po jejich vzniku. in: DUFEK 2013, 25-26

¹⁵⁶ DUFEK 2013, 27

¹⁵⁷ Josef ČAPEK: *Cestou*. in: *Musaion* I., Praha 1920, 17

¹⁵⁸ DUFEK 2013, 27

¹⁵⁹ Josef CHOCHOLA: *Oč usiluji*. in: *Musaion* II., Praha 1921, 47

¹⁶⁰ *ibidem*

¹⁶¹ FIALOVÁ 2016, 19

¹⁶² FIALOVÁ 2016, 19-20

historickým. Budou tak protivné, jako je dnes secesní nábytek, o to však více, že tento měl své oprávnění, jsouc slohem své doby.¹⁶³ Dále tvrdí, že fotografie se musí posouvat dál a reflektovat nové motivy (vlak, jeřáb, komíny), skrz ně zaznamenat „žár dnešního života“, „prchavou krásu“, kterou je možné zachytit pouze fotografickým aparátem. Za příklad k načerpání vhodné inspirace uvádí dnes již legendární sborník *Život II* (1922). Rovněž poprvé zmiňuje podstatu „režie“ snímku, již bude dále ve svých textech rozvíjet.¹⁶⁴ Hovoří i o zátiší ve fotografii, kde vlastně předznamenává svůj nevyčerpatelný zájem na toto téma a v této souvislosti si bere na paškál i svého přítele Sudka a nebojí se vyzdvihnout svoji práci před ostatními (*Zátiší s bustou Zdenka Rykra*), aby na ní mohl ukázat krásu kompozice z obyčejných věcí v čisté fotografii. „Rozkoš se musí přenést na předmět fotografovaný, ne na vyrábění obrazů. Z téže příčiny jsou obzvláště oprávněná zátiší ve fotografii. Mám-li a znám řadu krásných předmětů, na něž se rád dívám, proč bych se nepomazlil s nimi, sestaviv si je svérázným světlem, rozmanitostí, zvláštností linie a nezachytil je.“¹⁶⁵ Funke vyčítá amatérské fotografii nemodernost a s tím spojenou neostrost, plošnost, chybnou práci se světlem a stínem k formování hloubky obrazu. Ukazuje tím, že počínaje rokem 1923 se inspiruje více souvislostmi s moderním uměním než souvislostmi platnými v oboru fotografie. Revue *Život*, kde ho zaujal zejména článek *Foto Kino Film* Karla Teigeho, se mu stává jakousi Biblí jeho nového vědomí a nové vize.¹⁶⁶ Kritika přítele Sudka za „nemodernost“ není v jejich vztahu ničím neobvyklým, ačkoliv si zde ještě Funke nepřipouští, že k sobě se Sudkem mají velmi blízko po obsahové stránce, přestože formálně se rozcházejí. Funke nemluví jen o technice, ale i o důležitosti vztahu vytvořeného mezi předmětem a autorem fotografie, tedy mezi fotografovaným a fotografujícím. A právě vytvoření osobního vztahu s předmětem je pro Sudka zcela charakteristickou vlastností, která se bude časem stále více prohlubovat.

¹⁶³ Jaromír FUNKE: I. Výstava fotografických obrazů Svazu čs. Klubů fotografů amatérů v Praze 30.13 1923 – 13. 1. 1924. in: DUFEK 2013, 196-197

¹⁶⁴ Ibidem

¹⁶⁵ Ibidem

¹⁶⁶ FÁROVÁ 2016, 322

Funke později říkal Sudkovi: „Člověče, ty jseš pořád romantik.“ a Sudek odvětil „Ty jseš jinej romantik, než jsem já. My jsme oba romantici a každej máme něco jinýho. Koukáme na to z jinýho kusu chleba, určitě.“¹⁶⁷ V Sudkově díle hraje velký podíl na autorském otisku intimní přístup, zatímco Funkeho přístupem je neustálé objevování a experiment, ke všemu se rád vyjádřil a na vše měl názor. Oba měli jiné pocity a potřeby v projevování se ve fotografii. Přestože byl Funke na první pohled Sudkovým pravým opakem, jeho druhým pólem, v jejich projevu se nacházejí témata, v kterých si rozuměli, přestože je každý sledoval z jiné perspektivy, což se projevuje daleko později ve Funkeho tvorbě z konce 30. let, kdy se věnoval zobrazování památek a měst, které měl potřebu zaznamenat pro další generace. Avšak i v tomto osobním tématu zůstal věrný diagonální kompozici a abstraktnímu řádu moderní fotografie a pojímal je spíš dokumentárním, než vlastivědným charakterem.¹⁶⁸ V článku *Fotografovaná krajina*¹⁶⁹ z roku 1940 objasňuje potřeby krajinářské fotografie, která nemá být pouze fotografickým zápisem o podniknutém výletě, kde je krajina jen kulisou pro příběh skupiny lidí. Je třeba studovat její proměnlivost, všimnout si maličkostí a opět upozorňuje na důležitý vliv světla. „V rozdělení fotografie podle námětu jest krajinářská fotografie jedním z oborů, který svým rozšířením a praktickým prováděním zabírá význačné místo v běžné praxi. Nejde jen o fotografování krajinářského motivu pro účely dokumentární a památkové, ale jde v daleko větší míře o fotografování určitého pečlivě vybraného úseku přírody, který by byl typickým a charakteristickým pro celý kraj a tak se stal nejen dokumentem, ale současně i projevem vyhraněného fotograficky estetického názoru.“¹⁷⁰

Spojení činorodosti a zastávání „čisté“ fotografie Funkeho vedlo k hledání nevšedních kompozic v reálném světě, které započalo výše zmíněným fotografováním „věcí, co měl rád“ (*Zátiší s bustou Zdenka Rykra*) 1923 a vrcholilo v sérii *Abstraktní foto*¹⁷¹ z let 1927-1929.¹⁷² Na prvních fotografiích jsou ještě vidět konkrétní předměty

¹⁶⁷ DRTIKOL/ANDĚL 2001, 72

¹⁶⁸ DUFEK 2013, 47

¹⁶⁹ Jaromír FUNKE: *Fotografovaná krajina*. in: *Fotografický obzor*. XLVIII. č. 6. Praha 1940, 61-63

¹⁷⁰ FUNKE 1940, 61

¹⁷¹ Pod tímto názvem a vrocením bylo 10 fotografií uvedeno na autorově souborné výstavě r. 1935 (celkem 74 prací). Později je vystavoval též pod názvy *Kompozice* nebo *Černá a bílá*. In: DUFEK 2013, 52 (poznámka 76)

a jejich vržené stíny, až se postupně úplně vytrácejí a zbývá jen stínohra. Autor se vrací k základní podstatě fotografie, jíž je světlo a stín a nechá je akcentovat ve své abstraktní kráse. „*Foto je i abstraktní a jde z bílé udělat černou. Z vysoké klenby světelnou propast. Z materiální struktury snovou představu. Abstraktní foto není experimentem, abstraktní foto nás vede a ukazuje nové možnosti, výkyvy ze skutečna, tajnosti kouzelných snů černobílé poezie.*“¹⁷³ Právě Funkeho přesné nespecifikování obsahu abstraktní fotografie přineslo mnoho odborných výkladů a interpretací.¹⁷⁴ Největší přednost, kterou v abstraktní fotografii můžeme pozorovat, že žádný konkrétní výklad nepotřebuje, a že ve Funkeho podání má univerzální význam a poselství do budoucna. Klíčem pro tuto úvahu se mi stal článek z roku 1936 s názvem *Od piktorialismu k emoční fotografii*¹⁷⁵, kde Funke definuje konkrétní přínos jednotlivých stylových období ve fotografii, aby se z nich mohl poučit a v budoucnu využít jen jejich pozitivních aspektů. Pro každé období vybírá jednu vlastnost, které ale dohromady vytváří celou strukturu. Abstraktní fotografii přiřknu vlastnost fantazie, což spatřuji jako klíč k celému jejímu nehmotnému výkladu.

„*Tato emoční fotografie slučuje v sobě zkušenosti staré:*

od piktorialismu má kompozici
od abstraktní fotografie fantazii
od Neue Sachlichkeit strukturu
od reportáže život.“¹⁷⁶

Funkeho odkaz tedy není jen v jeho aktivním přičinění se ve vývoji média, ale rovněž v dovednosti systematicky zařadit různé etapy fotografie do širšího kontextu s definováním přínosu pro každé konkrétní období. „*Základem jest nám struktura, jejíž přesné znázornění jest fotografickou předností. Pak objekt, který jest nositelem struktury a současně umístěn v prostoru. Harmonické spojení prostoru a objektu jest fotogenickým účinkem fotografické kompozice, nově viděný nebo objevený objekt jest*

¹⁷² DUFEK 2013, 32-33

¹⁷³ FUNKE 1932, 77

¹⁷⁴ velkou většinu shrnuje v kapitole Abstraktní foto Antonín Dufek in: DUFEK 2013

¹⁷⁵ Jaromír FUNKE: *Od piktorialismu k emoční fotografii.* in: Fotografický obzor. XLIV. Praha 1936. 148-149

¹⁷⁶ FUNKE 1936, 149

*překvapením, které jest pro fotografii žádoucí a ideový obsah jest spojení osobního přesvědčení muže u aparátu a přísného fotografického programu.*¹⁷⁷

Právě jeho systematicčnost, inovátorství a schopnost přesně formulovat myšlenky, tak aby mohly být vhodně uchopeny, považuji za další z důležitých autorských přínosů, který nejlépe uplatňuje při výuce na odborných školách. Při výuce rovněž využíval symbiotického vztahu mezi vyučujícím a vyučovaným, z kterého pramení sebereflexe pro obě strany a tím dochází k lepšímu předávání vybudovaného aktiva následujícím generacím. Ať šlo o jeho působení v Bratislavě na Učňovských školách a Škole umeleckých remesiel nebo posléze v Praze na Státní grafické škole¹⁷⁸, jeho výuka se neminula pozitivním účinkem, jak můžeme sledovat na dochovaných pracích jeho žáků, publikovaných v tisku, nebo uchovaných ve Funkeho pozůstalosti.¹⁷⁹

Na Státní grafické škole v Praze vznikla i významná edukativní publikace ve spolupráci s Ladislavem Sutnarem pod názvem *Fotografie vidí povrch*.¹⁸⁰ V publikaci je na čtrnácti materiálově odlišných příkladech popsáno ideální uchopení fotografického účinku pro dosažení touženého výsledku, skrz přesný technický postup, čímž se nám rovněž ukazuje, že fotografie není jen výsledkem autorovy umělecké pohnutky.¹⁸¹

Důkazem, že byl Funke průkopníkem svého oboru, byla i skutečnost, že nebyl přijat v roce 1931 na Bauhaus v Dessau. V celé této záležitosti sehrály významnou roli fotografie nefixovaných asambláží na horizontálních podložkách, které předložil Zdeněk Rossman k posouzení Walteru Peterhansovi, zakladateli fotografické speciálky, u kterých se ukázalo, že předcházejí Peterhansovým vlastním zátiším.¹⁸²

¹⁷⁷ FUNKE/KOHLÍK 1935, 12

¹⁷⁸ FÁROVÁ 2016, 315

¹⁷⁹ DUFEK 2013, 42-47

¹⁸⁰ Ladislav SUTNAR/ Jaromír FUNKE: *Fotografie vidí povrch*. (Reprint roku 1934). Praha 2003

¹⁸¹ SUTNAR/FUNKE 2003

¹⁸² Fotografie Waltera Peterhanse většinou nejsou datované, nejstarší práce podobná Funkemu však nese letopočet 1928 in: DUFEK 2013, 52 (poznámka 87.)

„Podle svědectví Marie Rossmanové¹⁸³ se údajně obával, že by měl ve Funkem, jenž byl také o rok starší, spíše konkurenta než žáka.“¹⁸⁴

V historii fotografie byl Funke zásadní postavou a můžeme si jen domýšlet, kam by ho jeho nekonečné zapálení dovedlo, kdyby nezemřel na sklonku války, v pouhých devětatřiceti letech. Funke nevytvářel snímky bez toho, aby komponoval, konstruoval a racionálně přemýšlel. Funkeho autorským otiskem je napětí neposedné mysli, která ho hnala do nových tvůrčích objevů. Jako jsem přisoudila Drtikolovi symbol kruhu / kola, tak pro Funkeho je osobním symbolem diagonála, která stejně jako on stoupá neustále vzhůru za vyšším cílem, zároveň je i vodítkem a spojnicí protilehlých míst jeho tvorby.

¹⁸³ Podle dopisu Jaromíra Funkeho Anně Kellerové z Bratislavy 7.11.1931 in: DUFEK 2013, 52

¹⁸⁴ Podle dopisu Jaromíra Funkeho Anně Kellerové z Bratislavy 7.11.1931 in: DUFEK 2013, 34

5.5 Jak se stává nová věčnost v díle Eugena Wiškovského novou věčností

Eugen Wiškovský (1888 – 1964)

Eugen Wiškovský byl ztělesněním renezančního člověka, měl mnoho zájmů a oplýval několika talenty. Věnoval se reformě vyučování cizích jazyků na středních školách, byl spoluautorem česko-německého slovníku, spolupracoval s Alliance Française, zabýval se psychologii, působil v České psychologické společnosti, překládal symbolická díla Maurice Maeterlincka i Freudovy a Jungovy psychologické spisy, měl hluboký zájem o literaturu a výtvarné umění. Nezanedbával ani sport, závodně hrál tenis, věnoval se plavání, bruslení, atletice a tábornictví.¹⁸⁵

Bylo jen otázkou času, než se začne věnovat fotografii, která byla pro toto období příznačným vyjadřovacím médiem,¹⁸⁶ které mohlo slučovat všechny jeho zájmy dohromady. Wiškovský byl precizní v oblasti formulace moderní fotografie a velice senzibilně přistupoval k internacionálním podnětům, které ale přetvářel do svého systému, a to díky znalosti vizuální psychologie a racionální reflexe ve svých pracích. Právě poučení ze sebe sama mu přinášelo nové podněty k tvorbě. Potvrzuje to i výrok z jeho první monografie od Anny Fárové z roku 1964. Svou osobitou tvorbu výstižně charakterizoval sám, když řekl: „*Fotografoval jsem ne proto, abych ukázal určitý objekt, nýbrž abych vyjádřil a divákovi sdělil z něho svůj dojem.*“¹⁸⁷ Právě jeho vášeň a myšlení o fotografii je důvodem, proč jsem ho zvolila jako reprezentanta autorské tvorby pro toto období.

Je důležité říci hned na úvod, že v jeho tvorbě hrálo neodmyslitelnou roli přátelství s Jaromírem Funkem. Fotografování se Wiškovský začal seriózně věnovat teprve v roce 1929 a to do jisté míry na popud Funkeho, který byl jeho bývalým žákem na Kolínském gymnáziu a byl o deset let mladší. Ne že by snad předtím nepoužíval fotoaparát, ale jednalo se spíše o rodinné snímky.¹⁸⁸ Když tedy začal

¹⁸⁵ BIRGUS 2005, 29-30

¹⁸⁶ fotografie je vnímána jako neoddělitelná součást nové moderní éry umění a života, jak tomu dokazuje již zmíněný kultovní sborník *Život II* s podtitulem *Nové krásy* z roku 1922

¹⁸⁷ FÁROVÁ 2016, 184

¹⁸⁸ Jeho otec ho od dětství vedl k fotografii, ale v adolescentním věku fotografování ustoupilo před jinými zálibami. In: BIRGUS 2005, 30

znovu objevovat fotografii, měl již stálou profesi, a tak fotografii považoval pouze za svého koníčka. Wiškovský o mnoho let později vzpomínal v dopise Anně Fárové z října 1962 na počátky přátelství s Funkem: „*Ne že by mi něco teoreticky vysvětlil, na to on nebyl. Nerad se ústně o tom, co dělá, vyjadřoval. Byl to u něho jakýsi ostych kvůli malé vadě v řeči, ale také protože se nechtěl o věci šířit, když já byl v plném experimentování. Chodili jsme spolu do terénu, na stavbu elektrárny. Do okolí, na věž Obchodní akademie – a fotografovali tzv. „novou věcnost“ – skládky cementových skruží kolejnic, mannesmannových vodovodních rour atd. Funke toho brzy nechal, neboť viděl, že se na to specializují, také to dělal realističtěji než já. Nejvíce mi pomohlo, že jsem nemaje tehdy zvětšovák – sním v jeho temné komoře (koupelně) zvětšoval naše zdařilé negativy. Jednak jsem se přiučil zvětšovací technice a dobré komposici, jednak jsem na těchto celkem prostých geometrických formách poznával onu abstrahující schopnost černobílé fotografie, která vyloučením barev zdůrazňuje tvar (a o tvar jediné, ne barvu, se mi jednalo jako každému introvertnímu člověku). Byly to čisté motivy, kde bylo velmi snadné vyloučit rušivé, nesourodé prvky. Zde šlo o tvar pozměněný optikou spíše krátkého ohniska, kde rovnoběžky rour nebo kolejnic se sbíhaly do jednoho bodu a vytvářely plošné obrazce.*“¹⁸⁹

Některé snímky Funka a Wiškovského jsou si velice podobné a odborníci se shodují v tom, že je v některých případech těžké určit na první pohled jejich autorství.¹⁹⁰ Nejvíce je to patrné hlavně z počátku jeho tvorby a na snímcích z novostavby elektrárny ESSO v Kolíně od Jaroslava Fragnera, která byla vyhledávanou fotogenickou destinací a na kterou chodili fotografovat Wiškovský a Funke spolu. Na snímcích od Josefa Sudka, nebo absolventa Bauhausu Jindřicha Kocha, můžeme sledovat protichůdnou práci s kompoziční skladbou. Zatímco Sudek a Koch vyhledávají spíše statictější a klasičtější kompozice, Wiškovský a Funke využívají konstruktivistických a dynamických kompozic po vzoru Alexandra Rodčenska, El Lisického, nebo Lászla Moholy-Nagy.¹⁹¹ V měsíčníku *Volné směry* v dubnovém čísle v roce 1931 vyšel Fragnerův článek o elektrárně Esso ilustrovaný snímky

¹⁸⁹ Dopis Eugena Wiškovského Anně Fárové z října 1962. Uložený v archivu Anny Fárové. In: BIRGUS 2005, 30

¹⁹⁰ Zmiňuje: Jaroslav Anděl ve své knize *Nová vize: Avantgardní architektura v avantgardní fotografii: Československo 1918-1938*, Praha 2005, dále souhlasně cituje in: BIRGUS/MLČOCH: *Česká fotografie 20. století*, Praha 2009, 61

¹⁹¹ BIRGUS 2005, 35

Wiškovského a Funkeho, kde právě nejčastěji dochází k záměnám jejich snímků.¹⁹² Po podrobnějším zkoumání je patrné, že Wiškovský více dbal na geometričnost základních prvků konstrukce stavby, rovněž se projevuje práce s detaily, která je signifikantnější pro jeho snímky nové věčnosti. Nejdůležitější je Wiškovského nejoriginálnější záběr komponovaný do tvaru kosočtverce, čímž ještě více akcentoval odraz továrního komína v hladině řeky, jak ostatně konstatuje Vladimír Birgus ve své monografii o Wiškovském: „*Zatímco paralely snímků fotografovaných z výrazných pohledů a z nezvyklých úhlů najdeme v ruském konstruktivismu i v německém funkcionalismu, kosočtvercový záběr se symetrickým zobrazením továrny a jejího odrazu je skutečným solitérem. Je to nejvýmluvnější příklad toho, že Wiškovský nebyl jenom moderním zobrazovatelem moderní architektury, ale také jejím interpretem.*“¹⁹³

Nikdy si již nebyli v tvorbě podobní jako v tomto období. Wiškovského fotografií z období nové věčnosti není mnoho, protože on se na rozdíl od Funka k jednotlivým motivům často znovu vracel a fotografoval je tak dlouho, dokud pro něj nebyl výsledek optimální. Upřednostňoval kvalitu nad kvantitou, a proto každý svůj snímek, stejně jako myšlenku, nechal nejdříve projít autocenzurou, ještě než vůbec stiskl spoušť. Jeho snímky nejsou dílem náhody, ale úvahy a rozmyslu, nepodléhal tedy jako jiní optickým okouzlením. V jeho pozůstalosti najdeme někdy i více než deset negativů rozličných snímků stejného motivu. Mohlo by se zdát, že to bylo čistě z technického důvodu, protože zpočátku neměl příliš kvalitní techniku a tak fotografoval na desky a k dispozici měl jen dvanáct kazet, ale i v pozdější době, kdy si již zakoupil rollkazetu na film, tak materiálem neplýval.¹⁹⁴ Často jediný snímek připravoval celé hodiny i dny. Opakovaně vyšel ven s fotoaparátem a neudělal jediný snímek. V článku s názvem *Cesty k motivu*¹⁹⁵ z roku 1948 se zmiňuje: „*Člověk se nemá nikdy vracet k svým starým motivům,*“ říkal zemřelý přítel Funke, „*ono vás to někdy láká, ale je to zbytečné, neuděláte to nikdy už líp.*“¹⁹⁶ Wiškovský s ním částečně souhlasil, ale rovněž dodává, že časté vrácení se na stejná místa může vést k tvorbě nových motivů díky neustálé proměnlivosti skutečnosti, která dle

¹⁹² ANDĚL 2005, 62

¹⁹³ BIRGUS 2005, 36

¹⁹⁴ BIRGUS 2005, 33-34

¹⁹⁵ Eugen Wiškovský: *Cesty k motivu*. In: *Fotografie*. č.5, Praha 1948, 49-51

¹⁹⁶ WIŠKOVSKÝ 1948, 49

Wiškovského i zvyšuje cenu snímku. „Zvlněný terén zoráných polí vás kdysi zlákal ke snímku z výše zalesněné stráně, odkud na vás působil dojmem slapů. Ale teprve po delším hledání se vám podařilo najít místo, odkud se tento dojem dal plně vyjádřit. Od té doby vás ten kout přitahoval. Chodíte tam na jaře, v létě a na podzim. (...) A když přijdete potřetí, vzpomenete si znova na efekt „slapů“, neleníte a vyšplháte se na stráně a objevíte, že střední, obděláaná pole mezi oběma lány, neobděláanými a tmavými, svítí a vlní se jako veliká vlajka, upevněná na žerdi bílé cesty, běžící pod strání.“

Také byl přesvědčen, že je třeba vyvinout nemalého úsilí, aby se mu dostalo odměny v podobě dokonalého snímku. „Ale motivy, které skutečnost takto sama vytváří, nepřicházejí k vám samy, musíte jít za nimi. (...) Jejich zvládnutí leží z velké části na souřadnici prostorové, tam se pohybuje muž s aparátem, hledající správné stanoviště, odkud by námět mechanicky zaznamenal optikou, dal co možno plný a čistý dojem, jaký z něho čerpá lidský duch, jenž s takovou snadností přezírá a domýšlí si všechno, co dojem zeslabuje a ruší. (...) Je třeba jisté představivosti, abychom viděli pravděpodobné změny v osvětlení, poznali, zda přicházíme příliš brzo nebo příliš pozdě, jak co se týče denní hodiny, tak pokud jde o roční dobu.“¹⁹⁷

Eugen Wiškovský intenzivně fotografoval i o fotografii přemýšlel, ale zůstával amatérem a až na několik výjimek (práce pro farmaceutickou firmu Interfarma) se věnoval volné tvorbě. Jak také vyplývá z již zmíněného dopisu Anně Fárové, byl introvertem a cítil se být solitěně přemýšlející osobností, která se nechce včleňovat a podrobovat programovým zaměřením spolků, nebo se snad honit za medailemi z fotografických salonů. Nejblíže měl k fotografické avantgardě, s jejímiž představiteli Jaroslavem Rösslerem, Jiřím Lehovcem, Alexandrem Hackenschmiedem, Ladislavem E. Berkou, Evženem Markalousem a přítelem Funkem se roku 1930 představili na společné Výstavě moderní fotografie v nové výstavní síni Aventinská mansarda.¹⁹⁸

¹⁹⁷ WIŠKOVSKÝ 1948,50

¹⁹⁸ BIRGUS 1992, 2

Svou fotografickou práci doprovázel odbornými články, kterých bylo celkem dochováno a uveřejněno jedenáct¹⁹⁹, a to v několika dobových časopisech, věnovaných amatérské fotografii. Rok před tím se ve svém prvním vydaném článku s názvem *O obrazové fotografii*²⁰⁰ mladý Wiškovský manifestačně hlásil k avantgardě a kritizoval neustálé setrvávání některých fotografů v sentimentálním romantismu let předválečných. Celkově pak shrnuje současné myšlenky moderní fotografie a nakousne i potřebu fotogeničnosti snímku. Zakončuje pak celý článek nadčasovým výrokem, který by se dal celkově vztáhnout na výtvarné umění: „*Každá dobrá fotografie musí však přinést divákovi něco nového (ať v názoru na věc či v kompozici) jinak nestojí za to, aby byla dělána.*“²⁰¹ Zde se právě jasně odráží Wiškovského potřeba zrcadlení vlastní myšlenky ve fotografii a vlastně ve všem, co v životě dělal. Autorská linka pro něj byla vdechnutím samotné podstaty do fotografického snímku.

A právě přes veškerou racionálnost a formální dokonalost fotografií Wiškovského stále více nešlo jen o pouhé výtvarně působivé zobrazení předmětu, ale i o fotografické vyjádření svého dojmu. Jeho dílo představuje specifické spojení stylu „nového vidění“ v němž se projevuje z velké části takzvaná „nová věčnost“ s netypickým zdůrazněním mnohých možných, metaforických a symbolických významů, čímž výrazně uplatnil svůj subjektivní pohled a názor. Podařilo se mu překonat strohý, optimální popis skutečnosti, který je typický pro většinu prací Alberta Rengera Patzsche²⁰² i mnohých dalších představitelů nové věčnosti.²⁰³ Metaforičnost není vlastní všem Wiškovského fotografiím předmětů, ale v některých hraje významnou úlohu, jako například ve snímku vlnitého plechu představujícím obraz rozpuštěných vlasů nebo povrchu mušle. Nejznámějším a nejsignifikantnějším Wiškovského dílem, v kterém se spojují všechny jeho pozdější podstatné a typické prvky, jsou zřejmě košilové límečky z roku 1929, které uspořádal do kompozice, evokující horské štíty, a pro které se později vžil název *Měsíční krajina*.²⁰⁴ Dojem,

¹⁹⁹ A jeden strojopis ve kterém po smrti Jaromíra Funkeho shrnuje stručně jeho dílo. in: POSPÉCH 2014, 15

²⁰⁰ Eugen Wiškovský: O obrazové fotografii. In: Foto. č.12, Praha 1929, 183-187

²⁰¹ WIŠKOVSKÝ 1929, 187

²⁰² Albert Renger-Patzsch ve své převratné knize Věci (Die Dinge, později Die Welt ist schön/Svět je krásný) z roku 1928 nadevše zdůrazňoval zachování věrnosti a nebyl nakloněn metaforám. In: WITKOVSKÝ 2014, 10

²⁰³ BIRGUS 1992, 1

²⁰⁴ FÁROVÁ 2016, 184

že se se jedná o měsíční krajinu, je vyvoláván hlavně kvůli negativnímu otisku mince, která má vzbuzovat představu měsíce.²⁰⁵ Zde tedy můžeme pozorovat zkřížení všech postulátů nové věcnosti jako je: snímek z neobvyklého úhlu, záběry z blízka či velké vzdálenosti, místo celku úzce ohraničené detaily, izolace určitých rysů, kladení důrazu na materiální povrch a abstraktní struktura.²⁰⁶ Nicméně se zde vyskytuje i prvek metafor, který upřednostňuje před materiální identitou, ačkoliv stylem se bezezbytku ztotožňuje se zkoumáním fyzických věcí, jak se i uplatňuje v cyklu fotografií elektrických izolátů a pružin, pocházejících z let 1933 až 1935.²⁰⁷

Tyto fotografie v sobě nesou rozporuplnou podvojnou informaci. Vyvolávají asociace dynamiky, modernizace a industrializace, což plně odpovídá představám směru „nového vidění“. Předmět je vyjmut z vlastního přirozeného prostředí, ale naprosto neobvyklým postupem se stává zcela otevřený zásahu do utilitárností předmětu, neboť došlo k deformaci drátů a tím je znemožněn průchod elektrického proudu. Náhle je nám jasný dialog, který se neustále odehrává ve Wiškovského díle, a to dialog mezi předpokládanou objektivitou fotoaparátu a subjektivním stavem mysli. Na fotografiích izolátorů tak můžete užít, jak dovedl využít velkého detailu, vytrhujícího zobrazené objekty z obvyklých prostorových souvislostí a nezřídka měnícího měřítko nebo perspektivu. Hlavní motiv oprošťoval výřezem i mistrovskou prací se světlem (vržený stín) od zbytečných podružností a nechával tak vyniknout jeho základním liniím a tónům. Téměř o dekádu později své počínání rozvedl: „*Jest nesporné, že rozhodujícím činitelem v obou případech jest světlo. Ono vytváří vlastní řeč fotografie – řeč tvarů, které vznikají pouze z konfliktu světla se stíny. Proto na dobré fotografii světlo netriumfuje s takovou převahou nad stíny, jako ve zrakovém vnímání skutečnosti*“²⁰⁸

²⁰⁵ WITKOVSKÝ 2014, 9

²⁰⁶ Znaky nové věcnosti výstižně popsal v 70. letech ve své stati Herbert Moldering: Urbanism and Technological Utopianism. in: David MELLOR (ed.): Germany: The New Photography 1927-1933. London 1978, 93-94 a dále je používá Matthew S. Wittkovský k zařazení díla Eugena Wiškovského, in: WITKOVSKÝ 2014, 9

²⁰⁷ Právě metaforu Wiškovský sám zmiňuje ve svých článcích, jako je například Tvar a Motiv ve Fotografickém obzoru z roku 1940 a rovněž v dopisu Anně Fárové z roku 1962 (Archiv Anny Fárové), který částečně cituje Vladimír Birgus ve své monografii o Wiškovském. in: BIRGUS 2005,

²⁰⁸ WIŠKOVSKÝ 1941b, 27

K psaní o fotografii se Wiškovský vrátil po dlouhé odmlce, a to až když se přistěhoval do Prahy, kde zanedlouho navázal přátelství s Josefem Ehem, který se stal od roku 1939 novým šéfredaktorem časopisu Fotografický obzor a k jehož redigování pozval Jaromíra Funkeho.²⁰⁹ Postupně se jim podařilo z tohoto konzervativního měsíčníku Svazu českých klubů fotografů amatérů vytvořit moderně koncipovaný odborný časopis, jehož náklad byl během krátké doby navýšen až na čtyřnásobek. Zasloužil se o to zajisté i Wiškovský, který publikoval nejen řadu svých fotografií, ale i čtyři teoretické stati, které spolu s texty Jaromíra Funkeho a Karla Teigehe vytvořili základ pro moderní českou teorii fotografie.²¹⁰

První článek, který ve Fotografickém obzoru vyšel, měl název *Tvar a motiv*²¹¹, kde můžeme konečně spatřit Wiškovského systematickou práci s fotografií. Velice podrobně rozebírá možnosti viděných námětů, zkušenosti a citového obsahu a konečného výběru se záměrem upoutat divákovu pozornost. Vše rozřazuje do velmi přehledných kategorií a nezapomene předložit i několik názorných příkladů. Uvádí zde i pro vhodnou volbu motivu své oblíbené „*mnohonásobné zmnožení téhož prvku*“ v kategorii stejnost, kterou rád vyhledával a nalezneme ji v jeho snímcích, jako jsou: *Cívky* 1928, *Železné pruty* 1928, *Gramofonové desky* 30. – 40. léta a další. Dále rozvádí nezbytné propojení výběru motivu a tvaru ve vzájemné harmonii: „*Zvláštní působivosti dochází tento motiv, je-li kombinován s jistou, ne vždy naprostou, pravidelností.*“²¹² Nejdůležitější se ale stejně stává individualita každého autora fotografie, protože on je tím, kdo dokáže zřít ten správný motiv vhodný k fixování fotografického snímku. „*Oprávněnost individuálního projevu ve fotografii dokazuje mnoho starších i nových fotografií, jejichž autoři, ať záměrně nebo podvědomě, vložili do své práce snahu po vyjádření odlišného citového prožívání zrakové skutečnosti. Viděné náměty totiž nejsou voleny náhodně nebo povrchně, ale tak, aby vyjadřovaly vlastní citové zaměření fotografa.*“²¹³ Tento článek má být tedy jen nástrojem pro studium a tréninkem pro fotografovo oko, které ale nemá zlenivět pod nátlakem pouhého strojového výčtu informací. „*Neboť konec konců motivy neexistují mimo nás. A tajemné kouzlo práce fotografa neleží v černém přísvitě temné komory, nýbrž*

²⁰⁹ FÁROVÁ 2016, 182

²¹⁰ BIRGUS 2005, 39

²¹¹ Eugen Wiškovský: *Tvar a motiv*. In: Fotografický obzor. č.10. Praha 1940. 109-112.

²¹² WIŠKOVSKÝ 1940a, 110

²¹³ WIŠKOVSKÝ 1940a, 109

*právě v tomto „proměnění“, které jsme dovedli vyvolati na tváři skutečnosti.“ Až v současnosti bylo doceněno jeho nadčasové myšlení v aplikaci poznatků tvarové psychologie na oblast výtvarného umění, jaké po něm vytvořil německý teoretik filmu Rudolf Arnheim ve své knize *Art and Visual Perceptions* z roku 1954.²¹⁴ Ve Wiškovského době nebyl článek přijat všemi kladně. Šéfredaktor časopisu Fotografie Karl Hermann kriticky pohlíží na Wiškovského systém svým článkem *Učme se fotograficky*²¹⁵, na který Wiškovský rychle reagoval ve stati *Desorientace názoru na fotografii*.²¹⁶ kde kritizuje pouze technický přístup k fotografii. „Tak je dnes moderní odvozovati poslání fotografie od aparatury, z technické stránky zpodobovacího procesu. Je právě tak naivní, jako kdyby někdo chtěl program novin odvoditi z rotačky, kterou se tisknou. Je sice pravda, že rychlost, s níž se dnes tisknou noviny, zvýšila do jisté míry vliv žurnalistiky, avšak obsah jejich se stále rodí v hlavách lidí“²¹⁷*

Ehm s Funkem vedli Fotografický obzor velmi kvalitně a odvážně, a to ještě v listopadu 1940, tedy v době, kdy dávno platil oficiální německý pohled na tvorbu avantgardy jako na zvrhlé umění. Vydali dokonce číslo věnované experimentální fotografii. Začátkem roku 1941 raději jeho redigování vzdali a Wiškovský tak přišel až do konce války o publikační platformu pro své teoretické články.²¹⁸ Dál však pokračoval ve fotografování abstrahujících detailů hlubočepských skal i pražské architektury. Jeho práce ke konci války nese i dokumentární charakter, kdy během Pražského povstání v květnu 1945 vytvořil snímky ze stavby barikád a z nucených prací německých žen a kolaborantek těsně po ukončení války. Jde ale spíše o popisné záběry, které se nedají srovnat s daleko obsahově živějšími snímky jiných českých autorů. Wiškovský se celkově zaměřoval na věcnou fotografii a fotografii krajín než na snímky lidí. Existuje pár výjimek, kde uplatňuje zásady moderní kompozice fotografie a zároveň zachycuje lidské bytosti. Souvztažně zapojuje dynamiku lidské figury k natočení pozice fotoaparátu, aby vznikl největší kompoziční účinek. Lidé na jeho fotografiích jsou tedy spíše ožívou věcí, kde využívá rychlejší pomíjivosti

²¹⁴ BIRGUS 2005, 41

²¹⁵ Karel Hermann: Učme se dívat fotograficky. In: Fotografie. č.22. Praha 1940. 348

²¹⁶ Eugen Wiškovský: Desorientace v názoru na fotografii. In: Fotografický obzor. č.11. Praha 1940. 125-126.

²¹⁷ WIŠKOVSKÝ 1940b, 125

²¹⁸ BIRGUS 2005, 41

okamžiku, při kterém mění věčnost na věčnost (*Pod mostem* 1921, *Tenista* 30. léta, *Hrající si děti*).

I u soukromých fotografií rodiny si počínal s velkou jistotou a komponoval snímky v duchu moderní fotografie (*Skautka – dcera Eva* 1930-31, *Dcera Hana* 1932). Je to určitě tím, že všechny Wiškovského zájmy a koníčky žily v symbióze, a tak jen těžko můžeme stylově rozdělit jeho tvorbu soukromou (rodinnou) a veřejnou (tou, kterou by se rád prezentoval), tak jako to například rozděloval Jindřich Štyrský.²¹⁹ V kontextu Wiškovského obliby fotografování krajin a věcí se může zdát překvapivý článek na téma akt, který vznikl v poválečné době. Nutno dodat, že článek s názvem *K fotografickému aktu*²²⁰ vznikl ve spolupráci s Josefem Ehem, který se aktu oproti Wiškovskému věnoval a celý článek svými snímky aktů doprovodil.²²¹ Můžeme tedy jen předpokládat, že se jednalo o rozvedení společné diskuze, kde jisté postřehy z hlediska psychoanalýzy budou patřit Wiškovskému, který se psychologií celoživotně zabýval a své teoretické práce na ní stavěl, což dokazuje následujícím článkem pod názvem *K psychologii fotografického účinku*.²²² Tento článek se stal dalším z mnoha bojů Wiškovského za svobodnou fotografii, tak jak za první republiky obhajoval moderní fotografii před konzervativním prostředím amatérské fotografie a úzkoprsým piktorialismem, za doby protektorátu avantgardní hnutí, tak zde po válce obhajoval autonomní a neslužebné umění v době, kdy sílil tlak populistické propagace ve stylu socialistického realismu. Zanedlouho potom byla v Československu vlivem nástupu komunistického režimu preferována propagandistická role fotografie. V tomto čase se Wiškovský stáhl do soukromí ve všech aspektech svého života. Ve své fotografické tvorbě se v 50. letech věnoval imaginativní fotografii z prostředí zašlého židovského hřbitova v Praze, kde se zaměřoval na různé detaily reliéfů náhrobků včetně symbolického propojení kamene pohlceného městskou přírodou.²²³ Přes jejich zjevnou kvalitu nemají snímky takovou myšlenkovou hloubku, jako tomu bylo v období nové věčnosti. Například Birgus²²⁴ ve svých úvahách o snížení kvality Wiškovského díla přikládá důraz na vyčerpání

²¹⁹ více rozvedeno v samostatné kapitole o Štyrském

²²⁰ Eugen Wiškovský: *K fotografickému aktu*. In: *Zpravodaj fotografů*. č.11. Praha 1947. 160-162.

²²¹ POSPĚCH 2014, 18

²²² Eugen Wiškovský: *K psychologii fotografického účinku*. In: *Fotografie*. č.1. Praha 1948. 1-3.

²²³ BIRGUS 2005, 42

²²⁴ BIRGUS 2005, 43

autora a sestup z vrcholného období. Rovněž je nám známo, že Wiškovský byl od poloviny 50. let vážně nemocen, což jistě hraje významnou roli v chuti dále tvořit.

Několik jeho definitivních snímků ve stylu nové věčnosti však patří k nejlepším dílům, jaká v této oblasti vznikla, a to ve světovém měřítku. Wiškovského neobyčejně závažné práce, předbíhající tehdejší českou teorii fotografie o celá desetiletí, zůstaly dlouho opomíjeny a znovu začínají být oceňovány až v posledních letech.²²⁵ „*Nevšednost*“ považuje Wiškovský za jednu z nejdůležitějších vlastností kvalitní fotografie. V tomto slově se spojují všechny důležité postřehy fotografa jako autora: fotogenie, volba motivu, účinek na diváka. Jako málo kdo dokázal popsat to, co dělá kvalitní fotografii fotografií. Díky němu můžeme snáze pochopit fotografie skrz autora, nebo pochopit autora skrz fotografii. „*Také řeč fotografie má, právě tak jako řeč mluvená, trojí vztah: k předmětu, k autorovi a k pozorovateli a tím i trojí funkci: zobrazení, projev a sdělení. A v dobré fotografii se všechny tyto funkce uplatňují.*“²²⁶

²²⁵ o znovuoobjevení Wiškovského vděčíme hlavně Anně Fárové, která při psaní monografie o Jiřím Jeníčkovi v 60. letech narazila na Wiškovského snímky a začala se o něj hlouběji zajímat, neméně pak Vladimíru Birgusovi, nebo Tomáši Pospěchovi, který vydal souborně všechny Wiškovského články v roce 2014.

²²⁶ WIŠKOVSKÝ 1941a, 3

5.6 Jindřich Štyrský - surrealismus - vize a autocenzura

Jindřich Štyrský (1899 - 1942)

Štyrský nebyl umělcem, který by využíval fotografii k dokumentaci motivů a nápadů pro případné obrazy. Fotografii vnímal jako samostatné umělecké médium k vyjádření svých myšlenek bez toho, aby je mechanicky přenášel. Nicméně některé oblasti jeho tvorby spolu korespondovaly v jeho zájmech o určitá témata, jako jsou například „ruiny“ známé z jeho kresebných cyklů *Apokalypsa* a *Po potopě*, vytvořených koncem 20. let, které se později promítají do jeho prvních publikovaných fotografických snímků pořízených na zámku La Coste na začátku let 30.²²⁷

Jeho cesta vyjádření se skrz fotografii byla pozvolná; z počátku byl Štyrského vztah k umělecké fotografii pasivnější a od poloviny 20. let využíval volně dostupné černobílé reprodukce do svých obrazových básní a knižních obálek v duchu poetismu, ale aniž by do koláží svými vlastními fotografiemi přispíval.²²⁸ Vše se změnilo na prahu 30. let, kdy po letech nabývání zkušenosti s amatérskou fotografickou tvorbou se Štyrskému fotografie více a více jevila jako ideální interpretační médium k zhmotnění odkazu svého vnitřního světa. Do účasti na výstavě Skupiny surrealistů v ČSR v lednu 1935 byla za jeho hlavní těžiště považována malba, kterou zde rovněž vystavil spolu se souborem koláží *Stěhovavý kabinet*, ale i přesto největší ohlas sklídily jeho fotografické cykly *Muž s klapkami na očích* a *Žabí muž*.²²⁹

Dříve než přikročíme k rozboru těchto jedinečných cyklů, musí být zdůrazněn fakt, že Štyrský rozlišoval mezi fotografiemi pro svou soukromou potřebu a těmi, jimiž se prezentoval na veřejnosti v rámci programově zaměřených výstav.²³⁰ Z hlediska autorství by měl být brán zřetel na tuto autonomní selekci, která nastoluje plán vlastní sebeprezentace. Často totiž dochází u výstav neprezentovaných autorem, a to hlavně u posmrtných, k tomu, že jsou díla dezinterpretována výběrem a zařazením do jiného kontextu. Dezinterpretace díla přináší chybnou výpověď nejen o samotném díle, ale i o samotné osobnosti autora, což známe z jiných oborů výtvarného umění, ale u fotografie je tento jev častější a hůře rozpoznatelný,

²²⁷ SRP 2001, 38

²²⁸ BYDŽOVSKÁ/SRP 2007, 330

²²⁹ SRP 2001, 38

²³⁰ SRP 2001, 38

nebo dokonce dojde k záměrnému povýšení dokumentu na umění, jak jsem již naznačovala na začátku této práce v případě Alfonze Muchy.

Není nutné zde rozebírat sociální a kulturní funkci fotografie a její proměnu v čase skrz sémiotický přístup analýzy kódů,²³¹ je ale vhodné upozornit na důležitost hluboké vnitřní motivace autora při vzniku umělecké fotografie, protože to, co považujeme za nutnou součást při vytváření vlastního dojmu z fotografie, může být při racionálním výkladu o původu fotografie chybou. Můžeme se totiž nechat nevědomě ovlivnit osobním prožitkem, který závisí na dispozicích každého jednotlivého příjemce. Snímek, nebo spíše jeho detail, nás zasáhne²³² na základě vzpomínky, zkušenosti, nebo pocitu, čímž dochází k individuálnímu prožitku a výkladu bez racionálního základu.²³³

Je třeba se na chvíli oprostít od emočního dojmu, který je vítán při kochání se nad fotografiemi, a začít racionálně přemýšlet nad motivací autora fotografií. Pro vytvoření správné interpretace bychom měli začlenit do našeho bádání dvě hlavní složky vycházející přímo z tvorby autora - vizi, která přichází ještě před stisknutí spouště a pak neméně důležitou složku autocenzury, tedy selekci snímků.

U Štyrského to znamenalo cíleně vyjít ven s fotoaparátem a čekat, zda se objeví „náhodná setkání“ vnášející do jeho fotografií napětí, avšak své náměty spíše programově vyhledával, než intuitivně nacházel. Tak tomu bylo při tvorbě cyklů *Muž s klapkami na očích* a *Žabí muž*, nebo v případě cyklu *Pařížské dopoledne*²³⁴, který vznikl v létě roku 1935, kdy se Štyrský, Toyen a Nezval účastnili cesty do Paříže na pozvání pařížské surrealistické skupiny. Štyrský si již dopředu plánoval realizovat během svého Pařížského pobytu nový fotografický cyklus. Štyrský se po Paříži pohyboval individuálně, vyhledávajíc své oblíbené témata funerálií, eroze, poutačů a odkazů ve výlohách, zatímco Nezval a Toyen absolvovali náročný program plný

²³¹ znakové *studium in*: BARTHES 1964, 51-61

²³² senzuální *punctum*

²³³ BARTHES 1964, 51-61

²³⁴ cyklus má okolo 30. fotografií a je pravděpodobné, že nebyl jeho náhlé hospitalizace v nemocni (pravděpodobně z důvodu červnových veder a následného prochladnutí v průvanu podzemní dráhy), tak by jeho počet mohl být i dvojnásobný.

nejrůznějších setkání.²³⁵ Štyrský měl pro Paříž slabost, neboť v druhé polovině 20. let zde spolu s Toyen nějaký čas žili. Motivace jeho vycházek s fotoaparátem měla od začátku svůj cíl a i dopředu promyšlenou vizi.

Zatímco základní rámec vize, který byl v tomto případě dopředu dán, se jen lehce proměňuje s nalezeným motivem, autocenzura přichází až po provedení snímků. Autocenzura a prvek proměnné finální funkce, kterou fotografii přisuzuje autor, se projevuje i u Štyrského blízkého přítele Nezvala, který plánoval, jak zmiňoval v *Řetězu štěstí*²³⁶, ukázat na surrealistické výstavě (1935) „*fotografie pořízené minulého jara, jež stačilo prostě dát zvětšit*“, avšak krátce před zahájením se této myšlenky vzdal. Nezval nakonec některé své fotografie používal do vlastních vzpomínkových prací, kdy jim přisoudil dokumentární charakter a nikdy se na rozdíl od Štyrského svými fotografiemi jinak veřejně neprezentoval.²³⁷ Autocenzura tedy v případě Nezvala zcela změnila účel jeho fotografie, přestože mohla vznikat ze stejné motivace jako fotografie Štyrského. Přitahovaly je stejné náměty, ale na každého z nich působily odlišně a tak je chtěli zachytit každý jinou metodou. V některých okamžicích autocenzura zasáhla již v době motivačního procesu před těsným vznikem případného snímku. „*Vyšel jsem si jednou dopoledne s fotografickým aparátem, abych zachytil půvab některých míst, k nimž jsem se v Paříži nejčastěji vracel. Avšak nedošel jsem dál než k ulici Gît-le-Cœur. Rychle, jakoby uštknutím, uložil jsem fotografický aparát až na dno zavazadla.*“²³⁸ Nezval svět vnímal jinými očima, očima básníka, pro něhož byla slova nepopíratelně niternějším vyjadřovacím prostředkem. Zřetelně zde můžeme pozorovat důležitost autorovy autocenzury, ať již před nebo po vzniku snímku.

K dezinterpretaci fotografie dochází často i v dobovém tisku, kdy má sice autor možnost se k omylu vyjádřit, ale tato informace se případně k pozdějším badatelům může obtížně dostat. Štyrskému se stalo to, že redakce otiskla chybně popisek k jeho fotografiím u článku *Surrealismus a fotografie* ve zvláštním čísle časopisu *Světozor* s podtitulem *Je fotografie umění?*.²³⁹ Popisek uvádí, že se jedná o

²³⁵ SRP 2001,54

²³⁶ Vítězslav NEZVAL: *Řetěz štěstí*. Praha 1930. 229. In: SRP 2001,57

²³⁷ SRP 2001, 57

²³⁸ NEZVAL 1936,109

²³⁹ Surrealismu a fotografie In: *Světozor*. č.29, Praha 1936. 488-489

fotografie z cyklu *Muž s klapkami na očích*, i když část fotografií pochází z nového cyklu *Pařížské odpoledne*.²⁴⁰ Štyrský později uvádí vše na pravou míru při jejich další reprodukci v monografii *Štyrský a Toyen*²⁴¹. V tomto případě záměny neutrpělo oko nezasvěceného diváka zvláštní deziluzí, protože v cyklu *Pařížské odpoledne* se Štyrský držel stále svých oblíbených témat, která v sobě zrcadlí jeho skryté pocity a fetiše. Na druhou stranu z hlediska komplexního zájmu o vývoj, nebo určení místního zařazení, se nám může jednat o zásadní pochybení, kterým v lineárním rozboru Štyrského díla můžeme být zavedeni na scestí. Pokud to lze, můžeme k přesnému zařazení použít dochované originální fragmenty Štyrského fotografických cyklů, které na zadní straně nesou razítka a příписы z účasti na výstavách a tak pomocí komparace vyloučíme interpretační pochybení. Zde je důležité znát Štyrského vztah ke kontaktnímu snímku a zvětšenině. Karel Srp uvádí, že je zřetelný rozdíl mezi množstvím kontaktních snímků a těmi, jež byly zvětšeny, tedy realizovány a určeny k vystavení.²⁴² „Štyrský jednak uplatňoval výraznou selekci, jednak používal výřezů, i když ve srovnání s originálním záběrem byl rozdíl často jen nepatrný. Antonín Dufek poznamenal, že Štyrský „participoval na amatérském hnutí v Českém klubu fotografů amatérů v Praze“, jehož členem byl Jaroslav Fabinger, který pořizoval Štyrskému zvětšeniny z jeho kontaktních snímků například na zmíněnou výstavu *Skupiny surrealistů v Praze v roce 1935*.“²⁴³

Josef Sudek v rozhovorech s Jaroslavem Andělem z roku 1976 uvádí: „Štyrský, ten měl to svoje malování a fotografování k tomu malování. Mně se ty jeho fotografie líbily, ale říkal jsem si, že je to na mě moc malířský. On to potřeboval k tomu svému malování, ani to už nezvětšoval. Pro něj byl důležitější ten objekt, řemeslně ho to už jako nezajímalo.“²⁴⁴

Tyto informace pak mohou napomoci autorizaci Štyrského snímků určených k prezentaci na výstavách. Některé kontaktní snímky cyklů byly k sobě dokonce

²⁴⁰ do cyklu *Pařížské odpoledne* patří chybně označeny fotografie: Výkladní skříň bandážisty, Rozbitá figura na staré zdi a Zvětšený náhrobek.

²⁴¹ Vítězslav NEZVAL: *Štyrský a Toyen*. Praha 1938

²⁴² Karel Srp vychází ze sbírkového fondu pražského Uměleckoprůmyslového musea, které fotografie získalo zásluhou Anny Fárové v roce 1972. Štyrského negativy, včetně jeho raných amatérských snímků, jsou uloženy v pařížské soukromé sbírce. In: SRP 2001, 172

²⁴³ SRP 2001, 60

²⁴⁴ SUDEK/ANDĚL 2001, 74

tematicky seřazený a nalepený na větších, nebo menších papírech. Srp tedy přepokládá, že tak jak jsou uchované pražským Uměleckoprůmyslovým muzeem, tak je uskutečnil sám Štyrský. Bohužel se rovněž ve sbírkách nacházejí kontakty snímků, u nichž však ve většině není zcela jasné, zda je měl Štyrský v úmyslu veřejně prezentovat, nebo v mnohém případě mohly zůstat součástí jeho soukromého fotografického archivu.²⁴⁵ Zde tedy narážíme na případný problém dezinterpretace, pro který není v současnosti odpovídající materiál, takový, který by to mohl pomoci vyřešit.

Po obsahové stránce fotografických cyklů *Muž s klapkami na očích* (38 fotografií) a *Žabí muž* (36 fotografií)²⁴⁶ můžeme sledovat autorův osobitý postoj při objevování „druhé“ strany reality, kde se zaměřil zejména na předměty, jež v sobě podle něj ukrývají latentní symboliku.²⁴⁷ Osvojením si věcí na Štyrského fotografiích se v roce 1935 zabýval Vítězslav Nezval v knize *Neviditelná Moskva: „Fotografie, berouc jim reálnou funkci, již slouží, a vnášejíc se svou zjednodušenou korekturou do plánů fantomů, zdůraznila na nich ožehavou latentní symboliku, již dráždily naši obraznost takřka odevždy, působíce na nás jako jisté velmi zvláštní básnické obrazy, a učinila je podobnými krajně hmotným a přece těžko uchopitelným obyvatelům snů.“*²⁴⁸

Oba cykly zaujímají nový postoj k dosavadnímu přístupu k cyklické tvorbě a to nejasnými tematickými hranicemi, které mezi sebou mají. Dokonce lze snadno studovat, jak se jeden cyklus odráží v druhém metodicky i tematicky. Autorův záměr lze vysledovat i v úvaze zveřejněné v Českém slově na konci ledna 1935: „*Dva cykly fotografií vznikly náhodným seřazením izolovaných fotografií a doplněním jejich titulky, které podtrhují jejich utajený smysl.*“²⁴⁹ Názvy všech fotografií se bohužel nedochovaly a není jasné, zda jejich autorem byl sám Štyrský, nebo zda vycházely ze spolupráce s Nezvalem, jako tomu bylo u některých obrazů. Fotografie Štyrský pravděpodobně pojmenovával stejným způsobem jako své básně, tedy s autonomní

²⁴⁵ SRP 2001,170

²⁴⁶ SRP 2001,60

²⁴⁷ Jindřich ŠTYRSKÝ: Surrealistická fotografie. In: České slovo. 30.1.1935, Praha 1935, 10. In: SRP 2001,39

²⁴⁸ Vítězslav NEZVAL: Neviditelná Moskva. Praha 1935 in: SRP 2001, 41

²⁴⁹ Jindřich ŠTYRSKÝ: Surrealistická fotografie. In: České slovo. 30.1.1935, Praha 1935, 10. In: SRP 2001,39

hodnotou nezávislou na vlastním textu.²⁵⁰ Co je nám ale známo je původ názvů obou fotografických cyklů, které opět vycházejí se spolupráce s Nezvaem. Na jaře roku 1933 vydal Vítězslav Nezval obsáhlou básnickou sbírku *Zpáteční lístek*, shrnující jeho básně z roku 1932, což je pravděpodobně v době kdy Štyrský zahájil práci na obou fotografických cyklech. Sbíрка obsahovala i báseň s názvem *Muž s klapkami na očích*, podle které může stanovit inspirační zdroj. Název druhého cyklu byl daleko náhodnější, stejně jako náhodnost některých setkání na Štyrského fotografiích, název *Žabí muž* sám vyplynul z konkrétní pouťové atrakce.

Technický přístup Štyrského k fotografii vycházel ze striktnosti přímé fotografie. Odsuzoval i experimentování s výrazným nakloněním fotoaparátu, kterým bylo docíleno oblíbeného diagonálního záběru ve dvacátých letech prosazovaným ve funkcionalismu a Nové věcnosti. Přes svůj moderní postoj v obsahové stránce fotografie, zaujímal tradičnější pozice pro zhotovení snímku, tedy snímky komponované po malířském vzoru z úrovně pupku případně z úrovně očí, což bylo v polovině 20. let Alexandrem Rodčenkem hanlivě označováno za „pupkismus“²⁵¹.

Jeho pozici při fotografování můžeme nejen odvodit z kompozice snímků, ale i vysledovat například na bezejmenné fotografii odrazu výlohy z roku 1934, kde se spojuje jeho tělo s hlavou fousaté figuríny, a kde je patrné, že fotoaparát má zavěšen v úrovni pasu. Více než s pozicí sama sebe si pohrával již se vzniklými motivy v přirozeném náhodném sledu. Jeho fotografie se nesnaží podávat svědectví o konkrétním objektu, ale poukazují na jeho skryté hodnoty. „*Celý problém fotografování je v tom být sám předem překvapen při nálezů určitého předmětu a domýšlet tento nález ve smyslu surrealismu. Náhoda a naladění na jisté předměty hraje tu ovšem velikou úlohu.*“²⁵²

Ihned poté, co Štyrský své cykly vystavil, byl srovnáván s Eugène Atgetem, jehož fotografie ze stuttgartské výstavy *Film und Foto* (1921) upoutaly českou avantgardu a záhy byly publikovány v ReDu - lze tedy předpokládat, že Štyrský jeho

²⁵⁰ SRP 2001, 41

²⁵¹ „*Fotografujte ze všech zorných úhlů, nejen od pupku, dokud všechny zorné úhly nedojdou uznání! Nejzajímavější zorné úhly teď směřují shora dolů a zezdola nahoru a s nimi se musí pracovat.*“ in: BRUGGER (ed.) 2008, 29

²⁵² Jindřich ŠTYRSKÝ: Surrealistická fotografie. In: České slovo. 30.1.1935, Praha 1935, 10. In: SRP 2001, 39

práce velmi dobře znal.²⁵³ Ludvík Toman, Karel Teige a Anna Fárová, hlavní interpreti Štyrského fotografického díla, ukazovali na vazby Štyrského k Atgetovi. Karel Srp ve své monografii o Štyrském²⁵⁴ shrnuje jejich stanoviska a vytváří zřetelný interpretační model, poukazující na zdánlivou podobnost fotografií, které jsou ale při bližším zkoumání odlišné a to hlavně z důvodu promítnutí vnitřní motivace autora. Podle Tomana se oba zajímali o „*tvar a náhodné seskupení věcí*“, zachycovali všednost způsobem, který ji staví do „*neskutečného a fantastického světa*“, podle Fárové se zase podobali v „*dokumentárním způsobu a neosobní technice*“. Atgetovu žánrovitost kladl Toman proti Štyrského „*poetickému potenciálu*“ a snaže po odkrytí „*vnitřní struktury*“. Taige Atgetovy „*prostorové celky a pouliční výjevy*“ odlišuje od Štyrského záběru z „*bezprostřední blízkosti na detaily a na izolované objekty*“. Atgetovým „*nezáměrným a nechtěným*“ odstiňuje Fárová Štyrského vědomé zaměření na objekty působící zejména svojí dvojznačností. Všichni tři autoři se shodují, že na rozdíl od Atgeta, který „*vyznává každodenní poezii tichého světa, jež miluje*“ (Teige), je Štyrského pojetí skutečnosti „*kruté a výsměšné*“ (Toman), takže se mu „*realita stává mučivým a krutým fantomem, který zároveň děsí, zjišťuje a fascinuje*“ (Teige), a „*jeho objekty vyvolávají úzkost a tíseň*“ (Fárová).²⁵⁵

Atgetův fotografický pohled byl velmi respektován a v různých formách reinterpretován. U nás vytvořil určitou tradici doložitelnou díly mnoha umělců, jako byl Miroslav Hák, Jiří Sever, Emila Medková, nebo, jak jsem již zmiňovala v předchozí kapitole, zejména Jaromír Funke.²⁵⁶ Fotografické cykly, kterými Funke navazuje na Atgeta lze porovnat s některými fotografiemi Štyrského. Oba své cykly prezentovali v roce 1935, nicméně Funkeho cykly vznikaly o několik let dříve, proto se zde opět nevyhneme interpretačnímu srovnávání.

Antonín Dufek tvrdil: „*Všechny Funkeho motivy a modely vzápětí rozvinul Jindřich Štyrský a po něm celá řada dalších fotografů. Právě nemanipulovaná fotografie představuje nejvýznamnější český prvek surrealismu.*“²⁵⁷ Bylo by záhodno spíše souhlasit s Karlem Srpem, který považuje Dufkův názor za příliš jednoznačný.

²⁵³ SRP 2001, 41

²⁵⁴ Karel SRP: Jindřich Štyrský. Praha 2001

²⁵⁵ SRP 2001, 41

²⁵⁶ SRP 2001, 43

²⁵⁷ DUFEK 1996, 12

Srp konstatuje: „*Funke a Štyrský nicméně dost pravděpodobně k Atgetovi přistupovali z vlastních pozic a nezávisle na sobě.*“²⁵⁸

Je sice pravdou, že Funke byl známý pro své puristické vyznání ve fotografii a projevováním se v cyklech od konce 20. let, nicméně bychom museli přistoupit i na fakt, že Funkeho fotografie jsou surrealistické, k čemuž se v době vzniku Funke nehlásí a zařazuje styl fotografií pod vlastní pojem „emoční fotografie“.²⁵⁹ Dává rovněž větší smysl po analýze obsahové stránky fotografií, že Funke se ve svém cyklu *Čas trvá* zabýval více věcností (sfingou, okem, hřbitovním křížem, nejrůznějšími nápisy) proměňující význam pojmu „trvání“ s přechodem do vizuálního, do konceptuálního výrazu, než tématem minulosti a zánikem, který je oblíbeným tématem fotografií Štyrského, což ostatně velice dobře analyzuje Karel Srp²⁶⁰ Pro Funkeho byly reflexy výkladních skříní „nalezenými fotomontážemi“,²⁶¹ které byly spíše kompromisem mezi náhodou a předem formulovanou konstrukcí. A ano, můžeme najít v dílech obou autorů společný rys, a to nacházení námětů skrz náhodu, ale potom bychom se mohli ocitnout ve sporu, kdo z autorů tvořil více programově a kdo spíše náhodně. Ač se může zdát, že ve Funkeho díle je méně náhody a vše je víc promyšlené, i on podléhal emoční fotografii, stejně jako Štyrský měl svůj program.

Není tedy zcela jasné, zda se Štyrský inspiroval skutečně ranými fotografickými cykly Funkeho. „*Začátkem třicátých let Funke vystavoval zřídka a po polovině 30. let se naopak, ač to z ní paradoxně, začal přiklánět k Štyrského postoji. Funke poprvé v české fotografii tematizoval abstraktní představu – čas, jejíž různé vizualizace nacházel ve smyslovém světě, Štyrský naopak v části své fotografické tvorby silně zdůraznil jeden aspekt času, jímž byla nezvratnost zániku.*“

Což potvrzuje, jak jsem zmiňovala v předchozí kapitole o plagiátu, že nejdůležitější složkou v reinterpretačním převzetí námětu je promítnutí vlastního ega (vize), které mění celou koncepci a interpretaci vybraného motivu. A dovolím si pro připomenutí znovu citovat: „*Je tu však ještě jedna zásadně důležitá věc, která podle*

²⁵⁸ SRP 2001, 43

²⁵⁹ DUFEK 2013, 34

²⁶⁰ SRP 2001, 44

²⁶¹ DUFEK 2013, 34

mého názoru může ony v jednom momentu stejné obrazy rozlišit, a to je následné zacházení s nimi, jejich zasazení do kontextu, který může odhalit např. rozdílné motivace k vytvoření obrazu, a tím, resp. určit i jeho význam“²⁶²

Štyrský programově tvořil surrealisticky v době, kdy se teprve surrealistická fotografie formovala, dokonce používal takovou fotografickou metodu, která byla ve své době omezena na vlastní d'ětre surrealismus, tedy snažil se nadrealitu uvidět v realitě, jak si to představoval Breton, nevyplývala mu tedy sekundárně z manipulace s negativem nebo ze speciálně vynalezené techniky²⁶³, jako například Jindřichu Heislerovi. Toto zpracování, které závisí na přesném autorově oku, je možná náročnější než složité experimentální techniky. „Každá Štyrského fotografie může být jakémukoliv divákovi podmětem ke zkoumání sama sebe. Verbalizace vizuálního se stává zdrojem sebepoznání, pojem, na němž bezprostředně vplývá vnější do vnitřního a naopak.“²⁶⁴ Zachytil surrealismus ukrytý v samotné realitě, v co nejprostší podobě, kde svět předmětů jakoby čeká, až tam nebudeme, aby odhalil svou znepokojující podivnost.

²⁶² PŘIBYL 2014, 102

²⁶³ SRP 2001, 58

²⁶⁴ SRP 2001, 36

Závěr

První polovina 20. století se stala plodným a rozmanitým obdobím pro rozvoj „umělecké“ fotografie a s tím spojeného zájmu o osobnost autora. Zásadní změny se začínají odehrávat již na přelomu století v piktorialismu, který je důležitým odrazovým můstkem pro pochopení vývoje autorství ve fotografii. Piktorialismus individualizoval přístup jednotlivce k fotografii, snažil se o jedinečnost každého záběru, výtisku i negativu, jeho cílem bylo dokázat, že fotograf není jen řemeslník obsluhující samočinný stroj. Období piktorialismu v českých zemích rovněž přináší novou vlnu amatérských hnutí, ze kterých vzešla celá řada významných autorů a které tvoří protipól anonymní ateliérové produkci. Ačkoliv piktoriální hnutí mělo za hlavní cíl rozvinout myšlenku umělecké fotografie, současně napomohlo vnímat autora fotografie více jako umělce, tedy jako někoho, kdo přináší vlastní ideovou invenci při zpracovávání fotografického snímku, a tím připravilo půdu autorům pro následující období; i když to v některých případech vedlo k absolutnímu vymezení se vůči piktorialismu.

V první polovině 20. let, nedlouho po nástupu puristického piktorialismu, se přestala fotografie ubírat pouze jedním směrem a začala být používána jako univerzální médium pro všechny druhy vizuální komunikace. Čím více se snažil piktorialismus popřít svou technickou podstatu, tím více avantgardní fotografie vyhledávala svůj technický původ, ze kterého vycházel i její pozitivní vztah k technické reprodukovatelnosti snímku. Ústředním bodem, kolem kterého se začalo v českých zemích sdružovat mnoho důležitých osobností, se stal Umělecký svaz Devětsil, který dokázal absorbovat a následně osobitě transformovat zahraniční vlivy. Jeho publikační a agitační činnost měla bezprostřední vliv na formování následujících generací ve výtvarném umění. V žádném z meziválečných českých avantgardních hnutí nehrála fotografie tak důležitou roli jako v Devětsilu.

Avantgarda přišla s myšlenkou nezastupitelné úlohy mechanicky tištěné fotografie, rozšiřované prostřednictvím novinových reprodukcí, čímž změnila dosavadní kritický pohled společnosti na reprodukovatelnost „umění“. Fotografie se tím stala rovnocenným partnerem všem výtvarným oborům; a s ní i její autor. Autoři fotografií se stali spolutvárci funkcionalismu, nové myšlenkové orientace, spojují pojem krásy a účelovosti. Z hlediska volného předávání inspiračních zdrojů napříč

avantgardními skupinami a kladného vztahu avantgardy k reprodukčním technikám, by se mohlo zdát, že pro toto období není vhodné definovat podmínky pro doslovné přebírání inspiračních zdrojů (plagiátorství). Nicméně se i zde objevují momenty, které jsou považovány za problematické. Ty jsou v práci demonstrovány jednoduchým příkladem, aby bylo dosaženo vytyčení základního rozdílu mezi inspirací, apropriací a plagiátorstvím.

V každé vývojové etapě fotografie práce nachází výrazné osobnosti i specifickou problematiku týkající se autorského tématu a tím zároveň poukazuje na sílu jedince, který dokáže ovlivnit celé generační hnutí. Skrze vývoj jednotlivých autorů (Drahomír Josef Růžička, František Drtikol, Josef Sudek, Jaromír Funke, Eugen Wiškovský, Jindřich Štyrský) se práce snaží prokázat, že každé stylové období v historii fotografie má svůj specifický význam pro její další vývoj; přestože je tento význam jednotlivými autory často zpětně popírán.

V práci vyvstala rovněž otázka, jak správně porozumět autorům fotografií, abychom je vhodně interpretovali. Porozumění tvorbě autorů ve fotografii částečně vychází z podobného předpokladu jako pochopení tvůrců jiných výtvarných disciplín, avšak s tím úskalím, že fotografický obraz v sobě nese zprávu o nezpochybnitelném realismu, která je násilně vtisknuta do našeho podvědomí. Je nevyhnutelné, že automatické propojení určitých výrazových prvků na fotografii s empatickou stránkou naší osobnosti může přinášet irelevantní informace. A právě proto se práce potýká i s problematikou dezinterpretace a skrze vytvoření metodiky, čerpající z textů význačných českých i zahraničních teoretiků fotografie, se snaží určit procesy pro její uchopení a vhodné zpracování. Stručně řečeno: východiskem a klíčem k dešifrování konkrétních motivací tvůrce je určení čtyř základních aspektů – autor, obraz, publikum a kontext, k němuž snímek náleží. S každým aspektem se pojí typická intence, motivace, emoce, a také charakteristika umožňující dosáhnout prvního přiblížení hermeneutické interpretace. Teprve na takovém typovém pozadí se lze nořit hlouběji, směrem k stále konkrétnějšímu přiblížení, odhalujícím individuální, jedinečné subjektivní obsahy, které provázely autora při tvorbě snímku. Jeden ze zmíněných identifikátorů – motivace – často není znám ani samotným autorům, jak ostatně zaznívá i několikrát v této práci. Například František Drtikol tvrdí, že tvoří přirozeně po dozrání správné myšlenky. Josef Sudek z nedefinovatelné potřeby,

oproti tomu Jaromír Funke usiluje o program a invenci. Tato práce je záměrně postavena tak, aby postihla rozdílné potřeby vůdčích osobností a tím vytvořila celistvější obraz o české fotografii a jejím autorovi.

Seznam použité literatury a pramenů:

monografie/ monografie s podtitulem/ kapitola v monografii:

- ANDĚL 2005 – Jaroslav ANDĚL: Nová vize. Avantgardní architektura v avantgardní fotografii: Československo 1918-1938. Praha 2005
- BARAN 2007 - Alexander BARAN/ Ludvík BARAN: Obraz jako dialog s časem. Praha 2007
- BARTHES 2005 – Roland BARTHES: Světlá komora. Poznámka k fotografii. Praha 2005
- BENJAMIN 1979 - Walter BENJAMIN: Dílo a jeho zdroj. Praha 1979
- BENJAMIN 2013 - Walter BENJAMIN: Aura a stopa. Bratislava 2013
- BIERMANN 1930: Aenne BIERMANN : 60 Fotos / 60 photos / 60 photographs, Berlin 1930
- BIRGUS (ed.) 1999 - Vladimír BIRGUS (ed.): Česká fotografická avantgarda 1918-1948. Praha 1999
- BIRGUS 2005 - Vladimír BIRGUS: Eugen Wiškovský. Praha 2005.
- BIRGUS/ SCHEUFLEER 1999 - Vladimír BIRGUS/Pavel SCHEUFLEER: Fotografie v českých zemích 1939-1999. Praha 1999
- BIRGUS/MLČOCH 2009 – Vladimír BIRGUS/ Jan MLČOCH: Česká fotografie 20. století. Praha 2009
- BYDŽOVSKÁ/SRP 2007 – Lenka BYDŽOVSKÁ/ Karel SRP: Jindřich Štyrský. Praha 2007
- BYDŽOVSKÁ/SRP 2007 – Lenka BYDŽOVSKÁ/ Karel SRP: Jindřich Štyrský. Praha: 2007

- DIETRICH/ PASTOR 2016 - Gunther DIETRICH, Suzanne PASTOR: Czech Fundamental. Praha 2016
- DOLEŽAL / FÁROVÁ / NEDOMA 1998 - Stanislav DOLEŽAL /Anna FÁROVÁ / Petr NEDOMA: František Drtikol. fotograf, malíř, mystik. Praha 1998
- DOLEŽAL 1998 - Stanislav DOLEŽAL: Vše ve světě forem je symbol. in: DOLEŽAL / FÁROVÁ /NEDOMA 1998, nepag
- DRTIKOL 1998 - František DRTIKOL: : Vše ve světě forem je symbol. in: DOLEŽAL / FÁROVÁ /NEDOMA 1998, nepag
- DRTIKOL/DOLEŽAL (ed.) 2001 – František DRTIKOL / Stanislav DOLEŽAL(ed.): Deníky a dopisy z let 1914-1918 věnované Elišce Jánské. Praha 2001
- DRTIKOL/DOLEŽAL (ed.) 2006 – František DRTIKOL / Stanislav DOLEŽAL, Stanislav (ed.): Pracovní kniha fotografií. Praha 2006
- DRTIKOL/DOLEŽAL(ed.) 2002 - František DRTIKOL / Stanislav DOLEŽAL (ed.): Oči široce otevřené. Praha 2002
- DUFEK 1990 – Antonín DUFEK: Alfred Stieglitz. Praha 1990.
- DUFEK 2009 – Antonín DUFEK: Josef Sudek: Prales Mionší. Praha 2009
- DUFEK 2013 – Antonín DUFEK: Jaromír Funke. Mezi konstrukcí a emocí. Praha 2013
- FÁROVÁ 1964 – Anna FÁROVÁ: Eugen Wiškovský, Praha 1964
- FÁROVÁ 1998 – Anna FÁROVÁ: Vše ve světě forem je symbol. in: DOLEŽAL / FÁROVÁ / NEDOMA 1998, nepag
- FÁROVÁ 2002 – Anna FÁROVÁ: Josef Sudek. Praha 2002.
- FÁROVÁ 2007 - Anna FÁROVÁ: Josef Sudek. Okno mého ateliéru. Praha 2007.
- FÁROVÁ 2016 – Anna FÁROVÁ: Dvě tváře. Praha 2016.

- FLUSSER 1994 – Vilém FLUSSER: Za filosofií fotografie. Praha 1994
- FUNK 2001 – Karel FUNK: Mystik a učitel František Drtikol. Olomouc 2001.
- JENÍČEK 1959 – Jiří JENÍČEK: Drahomír Josef Růžička, Praha 1959
- KROUTVOR 2013 – Josef KROUTVOR: Fotografie jako mýtus. Pocta černobílé fotografii a jejím tvůrcům. Praha 2013
- MICHALOVÁ 2016 – Rea MICHALOVÁ: Karel Teige: kapitán avantgardy. Praha 2016
- MOORE 1909 – George MOORE: Fotografický aparát v umění. In: George Moore. Moderní malíři. Praha 1909, 129-134
- MOUCHA 2005 – Josef MOUCHA: Alfons Mucha, Praha 2005
- MOUCHA 2007 – Josef MOUCHA: František Drtikol, Praha 2007
- MRÁZKOVÁ 1985 – Daniela MRÁZKOVÁ: Příběh fotografie. Praha 1985
- MRÁZKOVÁ/REMEŠ 1989 – Daniela MRÁZKOVÁ/ Vladimír REMEŠ: Cesty československé fotografie. Praha 1989
- NEDOMA 1998 - Petr NEDOMA: František Drtikol. fotograf, malíř, mystik in: DOLEŽAL / FÁROVÁ /NEDOMA 1998, nepag
- PETRÁK 1910 – Jaroslav PETRÁK: Žeň světla a stínu. Problém umělecké fotografie v theorii a praxi s uměleckými přílohami, Praha 1910
- PETRÁK 1923 - Jaroslav PETRÁK: Základy umělecké fotografie. Praha 1923.
- PETŘÍČEK 1997 – Miroslav PETŘÍČEK: Úvod do současné filosofie. Praha 1997
- PETŘÍČEK 2009 – Miroslav PETŘÍČEK: Myšlení obrazem. Praha 2009
- PŘIBYL 2014 – Ondřej PŘIBYL: Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu. Praha 2014
- ROBINSON 1869 - Henry Peach ROBINSON: Pictorial Effect in Photography. London 1869

- SCHEUFLER 2000 – Pavel SCHEUFLER: Teze k dějinám fotografie do roku 1914. Praha 2000
- SCHEUFLER 2001 – Pavel SCHEUFLER: Galerie c. k. fotografů. Praha 2001
- SCHEUFLER 2013 – Pavel SCHEUFLER: Osobnosti fotografie v českých zemích
- SCHEUFLER 1993 - Pavel SCHEUFLER: Historické fotografické techniky. Praha 1993
- SCHOPENHAUER 1994 – Arthur SCHOPENHAUER: Genius umění láska světec. Olomouc 1994
- SKOPEC 1945 – Rudolf SKOPEC: Retuš a opravy negativů. Praha 1946
- SOBEK 2004 - Evžen SOBEK: Teoretické práce české fotografické avantgardy. Opava 2004
- SRP 1999 - Karel SRP: Otická slova. in: BIRGUS (ed.) 1999
- SRP 2001 – Karel SRP: Jindřich Štyrský. Praha 2001
- SUDEK/ANDĚL 2001 – Josef SUDEK/ Jaroslav ANDĚL: Josef Sudek o sobě. Praha 2001.
- SUTNAR/FUNKE 2003 - Ladislav SUTNAR/ Jaromír FUNKE: Fotografie vidí povrch. (Reprint roku 1934). Praha 2003
- SVOBODOVÁ 2016 - Markéta SVOBODOVÁ: Bauhaus a Československo 1919-1938: studenti, koncepty, kontakty = The Bauhaus and Czechoslovakia 1919-1938: students, concepts, contacts. Praha 2016
- SZTOMPKA 2007 – Piotr SZTOMPKA: Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda, Praha 2007
- ŠTYRSKÝ 1933 – Jindřich ŠTYRSKÝ: Emilie přichází ke mně ve snu. Praha 1933
- TRNKOVÁ 2013 – Petra TRNKOVÁ: Podle přírody!. Fotografie a umění v 19. století: příklady z českých a moravských sbírek. Brno 2013

- WITTLICH 2012 – Filip WITTLICH: Fotografie Přímý svědek. Praha 2012

do roku 1918, Praha 2013

článek v časopisu / novinový článek:

- BARTHES 1964 – Roland BARTHES: Rétorika obrazu. in: CÍSAŘ 2004. 51-61

- BERKA 1957 – Čestmír BERKA: Josef Sudek filosofické aforismy o fotografování.
in: Výtvarné umění VII. Č.2. Praha 1957. 87, In: ANDĚL(ed.) / HRON(ed.) /
PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014. 13-15

- DUFEK 1996 – Antonín DUFEK : Jaromír Funke. Průkopník fotografické
avantgardy. Brno 1996.12. in: SRP 2001, 43

- DVOŘÁK/NOVOTNÝ 1966 – Karel DVOŘÁK/ Miloň NOVOTNÝ: Dialog. In:
Československá fotografie XVII. č.2. Praha 1966.66 in: ANDĚL(ed.) / HRON(ed.) /
PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014. 41-43

- FÁROVÁ 1976 – Anna FÁROVÁ: Rozhovor s Josefem Sudkem. In: Camera. č.4
Luzern 1976. 6-38. In: ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/ PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014. 76-
82

- Fotografický věstník: Orgán fotografů-amatérů v Praze. XII. Praha 15. leden 1910.
1-4

- FUNKE 1925 - Jaromír FUNKE: K výstavě Dr. Růžičky v ČKFA V Praze In:
Fotografický obzor. XXXIII., Praha 1922. 106-108

- FUNKE 1932 – Jaromír FUNKE: Fotografie. Jaromír Funke odpovídá na otázky
redakce. in: Nová Bratislava.č 4. Bratislava 1932.77 in: DUFEK 2013. 209-210

- FUNKE 1936 - Jaromír FUNKE: *Od piktorialismu k emoční fotografii.* in:
Fotografický obzor. XLIV. Praha 1936. 148-149

- FUNKE 1936 – opověď Jaromíra FUNKE: Funke, Jeníček a Sudek o fotografii. Rozhovor o piktorialismu. in: České slovo XXVII. 1.1.1936. Praha 1936. 12 in: DUFEK 2013. 213-214
- FUNKE 1940 - Jaromír FUNKE: Fotografovaná krajina. in: Fotografický obzor. XLVIII. č. 6. Praha 1940, 61-63
- FUNKE/KOHLÍK 1935 - Jaromír FUNKE/Jaroslav KOHLÍK (vedl rozhovor): Profesor J. Funke o moderní fotograii. in: České slovo. XXVII. č.73. 27.3.1935. Praha 1935, 12
- HERMANN 1940 - Karel Hermann: Učme se dívat fotograficky. in: Fotografie. č.22. Praha 1940. 348 in: POSPĚCH 2010, 47-54
- CHALOUPKA 1963 - Josef CHALOUPKA: Hovoří zasloužilý umělec Josef Sudek. In: Československá fotografie XIV. č.11. Praha 1963. 373. In: ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014. 19-21
- JUŘEN 1974 - Vladimír JUŘEN: Fecit – Faciebat. In: Revue de l'Art 26, Praha 1974, 24-28
- KŘEŠŤÁN 1976 – Rudolf KŘEŠŤÁN: Josef Sudek. Muž s černou bedýnkou. in: Mladý svět XVIII. Č. 21. Praha 1976. 15-16 in: : ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014. 70-73
- NEZVAL 1936 - Vítězslav NEZVAL: Ulice Gît-le-Cœur. Praha 1936. 109. in: SRP 2001,57
- NEZVAL 1930 – Vítězslav NEZVAL: Řetěz štěstí. Praha 1930. 229. in: SRP 2001, 57
- RAY 1929 – Man RAY: Foto, kino, typografie. in: RED. II. č.8 Praha 1926. 240

- ŘEZÁČ 1966 – Jan Řezáč: Josef Sudek – Slovník místo pamětí. in: Kulturní tvorba IV. Č. 10. Praha 1966. 8-9. in: ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/ PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014. 26-40
- SEIFERT/ TEIGE 2010 - Jaroslav SEIFERT/Karel TEIGE: Revoluční sborník devětsil. Praha 2010
- SETNIČKA 1936 – Josef SETNIČKA: Krása technické fotografie. in: Světozor 36. č.3 Praha 1936. 18
- ŠKARDA 1923 – August ŠKARDA: Dr. D.J. Růžička. in: Fotografický obzor. XXXI. Praha 1923, 129-132
- ŠTORCH-MARIEN 1974 - Otakar ŠTORCH-MARIEN: Tma a co bylo potom. Praha 1974. 246. in: DUFEK 2013. 13
- TEIGE 1934 - Karel TEIGE: Diskuze o fotografii. In: Typografia – příloha Kulturní přehled 3. Praha 1934, 70
- VENERA 1972 – Františe VENERA S Josefem Sudkem o dobré práci. In: Věda a život XVII. Č.2. Praha 1972. 103-107 in: ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/ PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014. 56-58
- VESELÝ 1976 – Petr VESELÝ: Nedokončený rozhovor. in: Mladá fronta XXXI. 16.10 1976. Praha 1976. 5 In: ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/ PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014. 74-75
- WIŠKOVSKÝ 1929 - Eugen Wiškovský: O obrazové fotografii. in: Foto. č.12, Praha 1929, 183-187. in: POSPĚCH 2014. 20-23
- WIŠKOVSKÝ 1940a - Eugen Wiškovský: Tvar a motiv. in: Fotografický obzor. č.10. Praha 1940. 109-112. in: POSPĚCH 2014, 24-34
- WIŠKOVSKÝ 1940b - Eugen Wiškovský: Desorientace v názoru na fotografii. in: Fotografický obzor. č.11. Praha 1940. 125-126. In: POSPĚCH 2014. 35-38

- WIŠKOVSKÝ 1941a - Eugen Wiškovský: *Zobrazení projev a sdělení*. in: Fotografický obzor č.1. Praha 1941. 2-3. In: POSPĚCH 2014. 39-43
- WIŠKOVSKÝ 1941b - Eugen Wiškovský: *Oproštěním k projevu*. in: Zpravodaj fotografů. č.11. Praha 1947. 26-27. In: POSPĚCH 2014. 44-48
- WIŠKOVSKÝ 1947 - Eugen Wiškovský: *K fotografickému aktu*. in: Zpravodaj fotografů. č.11. Praha 1947. 160-162. In: POSPĚCH 2014. 56-59
- WIŠKOVSKÝ 1948 - Eugen WIŠKOVSKÝ: *Cesty k motivu*. in: Fotografie. č.5. Praha 1948. 49-51. in: POSPĚCH 2014.73-78
- WIŠKOVSKÝ 1948 - Eugen Wiškovský: *K psychologii fotografického účinku*. in: Fotografie. č.1. Praha 1948. 1-3. In: POSPĚCH 2014. 60-65

sborník/kniha sebraných článků/ sborník k poctě/ kolektivní práce:

- ANDĚL 2012 – Jaroslav Anděl: *Myšlení o fotografii/I. Průvodce modernitou v antologii textů*. Praha 2012
- ANDĚL(ed.)/HRON(ed.)/ PETRUŽELKOVÁ(ed.) 2014 – Jaroslav ANDĚL/ Petr HRON/ Adéla PETRUŽELKOVÁ: *Josef Sudek. V rozhovorech a vzpomínkách*. Praha 2014
- BAUDELAIRE 1968 – Charles BAUDELAIRE: *Úvahy o některých současnících*. Praha 1968
- CÍSAŘ 2004 – Karel CÍSAŘ (ed.): *Co je to fotografie?* Praha 2004
- KREJCAR 1922– Jaromír KREJCAR (ed.): *Život II. Sborník nové krásy*. Praha 1922
- PETRÁK 1923 - Jaroslav PETRÁK: *Základy umělecké fotografie*. Praha 1923.

- POSPĚCH 2010 – Tomáš POSPĚCH (ed.): Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech. Praha 2010
- POSPĚCH 2014 – Tomáš POSPĚCH (ed.): Eugen Wiškovský. Obrazová fotografie. Praha 2014
- POSPĚCH 2014 – Tomáš POSPĚCH: Myslet fotografií. Československá fotografie 1938-2000, Praha 2014
- SKOPEC 1941 – Rudolf SKOPEC: Ohlas vynálezu a rozvoje fotografie v českém tisku a soupis české literatury o fotografii a filmu vydané od roku 1863 do 1. února 1941. Praha 1941
- TAIGE 1927 – Karel TAIGE: Stavba a báseň : umění dnes a zítra : statě 1919-1927. Praha 1927
- TAIGE 1969 – Karel TAIGE: Zápasy o smysl moderní tvorby. Praha 1969
- VLAŠÍN (ed.) 1971 - Štěpán VLAŠÍN (ed.): Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919-1924. Praha 1971
- VLAŠÍN (ed.) 1972 - Štěpán VLAŠÍN (ed.): Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925-1928. Praha 1972
- WIENDL 2015 – Jan WIENDL (ed.): Čtení o Karlu Teigovi: vize, realizace, divergence 1919-1938. Praha 2015

Katalog výstavy/katalog stálé expozice

- ANDĚL 2004 - Jaroslav ANDĚL: Příběh moderního média. Česká fotografie 1840-1950 (kat. výst.). Praha 2004
- BIELESZOVÁ 2012 - Štěpánka BIELESZOVÁ (ed.): Civilizovaná iluze. Fotografická sbírka muzea umění Olomouc. Olomouc 2012

- BIRGUS 1992 – Vladimír BIRGUS: Eugen Wiškovský: 1888 – 1964 (Kat. výst).
Praha 1992
- BIRGUS 2014 – Vladimír BIRGUS: Mistři české avantgardní fotografie (kat. výst.).
Praha 2014
- BIRGUS/MLČOCH 2005 – Vladimír BIRGUS/ Jan MLČOCH: Česká fotografie
20. století: průvodce. Praha 2005
- BRUGGER (ed.) 2008 - Ingried BRUGGER (ed.): Fotografis collection reloaded.
(Kat. výst.) Praha 2008
- HLAVÁČ 1987 – Ľudovít HLAVÁČ : Dějiny fotografie. Osveta 1987
- MLČOCH/SCHEUFLEER 1999 – Jan MLČOCH/Pavel SCHEUFLEER: Český
piktorialismus 1895 – 1928 (kat. výst.). Praha 1999
- MRÁZKOVÁ 1989 - Daniela MRÁZKOVÁ (ed.): Co je fotografie. 150 let
fotografie (kat. výst.). Praha 1989
- PETERSON/ MRÁZKOVÁ 1990 – Christian A. PETERSON/ Daniela
MRÁZKOVÁ: The modern pictorialism of D.J. Ruzicka = Moderní piktorialismus
D.J. Růžičky. Praha 1990

stat' ve sborníku/katalogu/ v kolektivní práci:

- TAIGE 1922 - Karel TAIGE: Umění dnes a zítra. in: Sborník Devětsil. Praha 1922
in: VLAŠÍN (ed.) 1971. 365-381
- TAIGE 1922 – Karel TAIGE: Úkoly moderní fotografie. in: Moderní tvorba
užitková. Bratislava 1931. 77-88 in: TAIGE 1969. 50-61
- WITKOVSKY 2014 – Matthew S. WITKOVSKY: Eugen Wiškovský. Cit a citace.
In: POSPĚCH 2014, 9
- KRACAUER 2004 – Siegfried KRACAUER: Fotografie. In: CÍSAŘ 2004, 27-44

- SCHEUFLER 1989 – Pavel SCHEUFLER: II. Od vynálezu po počátky moderní fotografie. In: MRÁZKOVÁ 1989. 21-22
- TAIGE 1922 - Karel TAIGE: Foto, kino, film. In: KREJCAR 1922, 156-157

Dokumentární film:

ŠANDOVÁ 2000 – Marie ŠANDOVÁ (režie): Fotograf v Zahradě (Josef Sudek). Krátký Film Praha a.s., Praha 2000, <https://vimeo.com/35846067>, vyhledáno 14. 4. 2017. od 14 min

Diplomová/disertační práce:

FIALOVÁ 2016 - Jana FIALOVÁ: Osobní knihovna Karla Teigehe – knihovna jako pramen studia literární historie. (nepublikovaná bakalářská práce na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Ústav informačních studií a knihovnictví.). Praha 2016